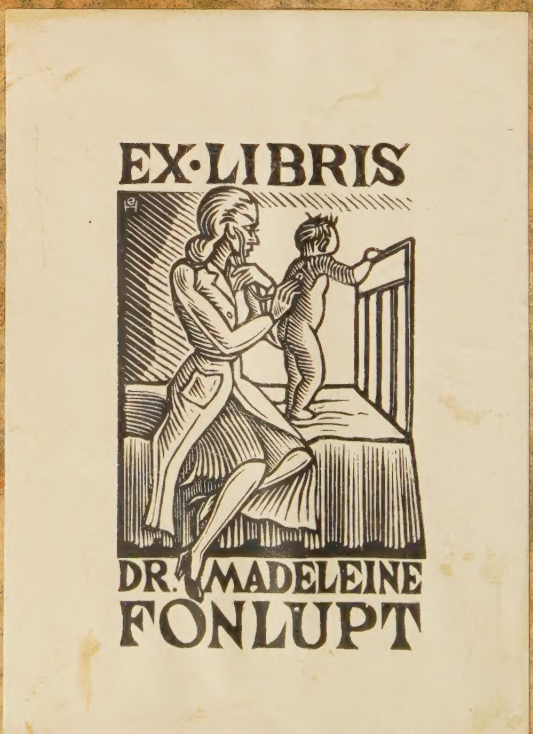
UNIV. OF ARIZONA
mn
Charpentier, John/L'evolution de la poes
3 9001 03836 9537

Æquo animo
adhuc stat
Ex-libris
Julien Félix
RABELAIS
MONTAIGNE
MONTESQUIEU
VOLTAIRE
A. COMTE
V. HUGO


EX·LIBRIS
DR. MADELEINE
FONLUPT

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-EJZ-476

JOHN CHARPENTIER

L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE LYRIQUE

DE

JOSEPH DELORME

A

PAUL CLAUDEL

2e mille

LES ŒUVRES REPRÉSENTATIVES

A PARIS, 41, RUE DE VAUGIRARD — 1931

DE

JOSEPH DELORME

A

PAUL CLAUDEL

JOHN CHARPENTIER

L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE LYRIQUE

DE

JOSEPH DELORME

A

PAUL CLAUDEL

LES ŒUVRES REPRÉSENTATIVES

A PARIS, 41, RUE DE VAUGIRARD — 1930

UNIVERSITY OF ARIZONA

541.09
C48c

AVERTISSEMENT

Le présent ouvrage n'est pas une histoire de la poésie lyrique française, mais une esquisse de son évolution de 1830 à nos jours.

On ne se montrera donc pas surpris de n'y point trouver de commentaires sur des auteurs dont je suis le premier à faire le plus grand cas, mais qui ont à peine influé sur cette évolution.

La première et la deuxième parties de cet ouvrage ont paru au Mercure de France *les 15 avril et 1er mai 1921 et le 15 mars 1925. La troisième dans la* Revue Belge *du 15 décembre 1927. La cinquième dans la* Revue de France *des 15 janvier, 1er et 15 février 1930. Enfin, grâce à la courtoisie de l'actif et intelligent éditeur des « Œuvres Représentatives », j'ai pu prendre dans la quatrième partie l'essentiel de mon essai sur le* Symbolisme. *On trouvera, d'ailleurs, dans cet essai qui a paru dans la collection « Le XIXe siècle » que dirige M. René Lalou, une série d'études sur les poètes de la plus grande renaissance lyrique qui se soit produite en France depuis le Romantisme.*

J. C.

PREMIERE PARTIE

LA POÉSIE BRITANNIQUE ET BAUDELAIRE

> Toute la littérature actuelle, et surtout celle que l'on appelle symboliste, est baudelairienne, non sans doute par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses, par le désir de correspondre d'âme à âme, avec l'obscure pensée répandue dans la nuit du monde.
>
> REMY DE GOURMONT.

I

On n'a peut-être pas oublié comment, à propos du cinquantenaire de la mort de Baudelaire en 1917, s'est ravivée entre lettrés la vieille querelle qui mit aux prises les partisans de l'esthétique — disons traditionaliste — et les symbolistes. Querelle passionnée puisque, en haine de ces derniers, M. Edmond Haraucourt n'a pas craint d'attribuer à leur pensée une origine germanique à un moment où l'Allemand menaçait l'existence même de notre patrie... Querelle irréductible, car ce sont deux idéals, deux conceptions contraires de l'art qu'elle oppose : les traditionalistes demeurant convaincus que la poésie procède de la raison et les symbolistes ou leurs continuateurs qu'elle relève de l'intuition.

Aussi bien, quand M. Haraucourt reproche aux symbolistes leur inspiration étrangère, ne se trompe-t-il qu'en les accusant de l'avoir été puiser outre-Rhin (1). Les symbolistes, en effet, ne sont pas poètes de la façon que nous entendons, ici, qu'on le soit. Tandis, comme l'a déclaré Brunetière dans ses *Etudes critiques,* que « presque personne n'a écrit en France qu'en vue de la société, sans jamais séparer l'expression de la pensée de la considération du public auquel il s'adressait, ni, par conséquent, l'art d'écrire de celui de plaire, de persuader et de convaincre », les symbolistes, au contraire, n'ont jamais eu d'autre foi que celle du caractère essentiellement individuel de la poésie (2).

Lors même qu'un Français affirme, comme Voltaire, que la poésie est « la musique de l'âme », les sentiments qu'il exprime dans ses vers sont ceux que l'on reconnaît à l'humanité, en général, et dépouillés de toute émotion particulière.

La langue française, écrivait déjà Diderot (3), est plus propre aux sciences et à la philosophie, moins *à la poésie* et à l'éloquence (?) que le grec, le latin, l'italien ou l'anglais. *C'est la langue de l'esprit ou du bon sens ; les autres sont la langue de l'imagination et des passions.*

L'esprit français, observait plus tard P.-J. Proudhon (*Napoléon I^er^*),

est un esprit de clarté, de finesse, de précision, d'élégance, *très peu poétique en lui-même.*

---

(1) Comme l'a dit Remy de Gourmont (*La Nouvelle poésie française*), quand il se fait un changement dans la littérature d'un pays, la cause en est toujours extérieure ».

(2) Remy de Gourmont, Préface du *Livre des Masques,* écrit du Symbolisme qu'il y faut voir, « même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art » ; or, c'est là précisément ce que M. Pierre Lasserre voyait déjà dans le Romantisme... Mais on sait combien les symbolistes ont médit des romantiques. C'est donc que Remy de Gourmont ou M. Lasserre se trompe... Nous verrons bien.

(3) *Lettre sur les sourds-muets.* Grimm, dans le même temps, écrivait (*Correspondance,* t. V, p. 434) : « Il faut laisser là la poésie et les odes. Ne voyez-vous pas que nous sommes un peuple écrivain et prosaïque, et que la belle poésie se perd à mesure qu'une nation se police ».

Et encore dans le même ouvrage :

La nation est *sobre de poésie*, comme elle est *sobre dans sa poésie.*

Baudelaire, avec plus d'âpreté, dénonçait « l'horreur de la France pour la poésie (1) » ; et Alfred de Vigny, à qui sa connaissance de la société et du génie anglais offrait des points précis de comparaison avec nous, notait dans son *Journal :*

Les Français n'aiment ni la lecture, ni la musique, *ni la poésie*, mais la société, les salons, l'esprit, la prose.

« Nous sommes une nation ennemie née de l'art et de la poésie », affirmait à son tour Leconte de Lisle (2). Et M. Paul Bourget : « Le Voltaire des petites pièces, du « si vous voulez que j'aime encore... » et de tant de délicats badinages, tous les chansonniers galants ou moqueurs du XVIII^e^ siècle sont bien plus suivant notre tempérament national que le Victor-Hugo de *La Légende des Siècles* » (3). Enfin, plus récemment, M. Gustave Lanson écrivait dans son *Histoire de la Littérature française :*

Notre nation, ce me semble, est moins sensible que sensuelle et moins sensuelle qu'intellectuelle : plus capable d'enthousiasme que de passion, *peu rêveuse, peu poétique...*

Et ailleurs, encore, dans le même ouvrage :

Le Français n'est pas lyrique. Trois ou quatre fois dans les dix siècles que compte son histoire littéraire, il a fait effort pour se créer une poésie lyrique : ce n'est que de nos jours qu'il a vraiment réussi.

---

(1) Lettre du 18 février 1866 : « Je m'ennuie en France, écrivait-il encore (*Mon cœur mis à nu*), parce que tout le monde y ressemble à Voltaire l'antipoète ». Il est plaisant de remarquer qu'il se trouve ici d'accord avec Emile Faguet, son détracteur... Celui-ci n'a-t-il pas écrit, en effet, dans ses *Etudes sur le* XVIII^e^ *siècle :* « Voltaire, lui, nous ressemble. L'esprit moyen de la France est en lui. Un homme plus spirituel qu'intelligent et beaucoup plus intelligent qu'artiste, c'est un Français »... A diverses reprises, Baudelaire revient dans ses notes, *Polémiques,* sur le prosaïsme de l'esprit français : « Poésie française, veine tarie sous Louis XIV » ; « Poésie à fleur de peau », « Paquets de poètes accouplés comme bassets et lévriers ».

(2) Charles Baudelaire : *Les poètes contemporains.*

(3) *L'esthétique du Parnasse* dans *Etudes et Portraits.*

Sans doute, trouvera-t-on de telles assertions sévères. Elles me semblent, en tout cas, fort propres à appuyer et à me permettre de préciser mon opinion touchant nos dispositions, foncières ou acquises, à l'égard de la poésie.

Nous n'avons presque jamais compris, nous ne comprenons encore qu'exceptionnellement aujourd'hui, que la poésie puisse se proposer d'autres fins que des fins morales ou sociales.

Classicisme et didactisme resteront deux mots, en France, inséparables l'un de l'autre, aussi longtemps que nous confondrons les modalités de la poésie avec celles de la prose.

Quand Auguste Comte assigne à la poésie « sa position systématique entre la philosophie et la politique, comme émanée de l'une et préparant l'autre » (1), il ne fait que constater un état de choses particulier à notre littérature. Soumise, dès l'aurore des temps modernes, à la discipline intellectuelle de l'antiquité romaine — bien plutôt que grecque — la poésie classique française s'interdit de chercher ailleurs que dans le domaine envahissant de la prose la matière de son inspiration. C'est cette discipline qui commande toutes les œuvres en vers que nous produisons à dater de la fin du moyen âge, c'est-à-dire à partir du moment où se fait notre unité politique et où s'instaure chez nous le régime de la soumission de l'individu à la collectivité. A son apogée, ce régime engendre ce qu'on a appelé « l'honnête homme », l'homme éminemment sociable, et qui ne demande à la poésie que de formuler avec agrément et symétrie, clarté, élégance et bon ton, des vérités moyennes et généralement acceptées. Brunetière a fort excellemment montré combien cette poésie est imbue de l'esprit de société ou de sociabilité, et à quel point elle tend à l'impersonnalisme (2):

---

(1) *Système de la philosophie positive* (Tome II, pages 280-288).

(2) De là les comédies dites de caractère, les maximes, les ouvrages didactiques, les fables mêmes... On étudie l'homme moral dans ses rapports sociaux avec les hommes, non avec la nature. On l'isole, dans un milieu de convention, du reste de l'humanité. Il n'est point personnel ; point original. Il obéit à une sorte de subjectivisme collectif très rigoureux et ne réagit que sous l'influence des lois de son pays et des mœurs des gens de sa classe.

Sous l'influence de cet esprit nouveau, écrit-il (1), dont la politique d'Henri IV, les réunions tour à tour tant célébrées out tant moquées de l'Hôtel de Rambouillet, *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, la poésie de Malherbe, la tragédie de Corneille, les progrès du théâtre classique sont autant de manifestations, — il se constitue des *modèles en tout*, et la *grande règle, la règle des règles*, devient de ressembler aux autres (2).

Les œuvres que l'écrivain en vers propose, dès lors, à son auditoire raffiné doivent avoir toutes l'accent mesuré de la conversation. Ce sont récits, pour la plupart du temps, dissertations sur l'amour, plus rarement sur le charme de la nature — qu'on n'est pas assez solitaire et contemplatif pour goûter, — traités sur l'art d'écrire ou l'art des jardins — où l'on se plaît tant en galante compagnie, — contes, chansons, madrigaux et maximes, charades et rebus mêmes... Le tout dépourvu d'émotion ; l'émotion étant malséante (3). On ne saurait s'oublier au point de faire de grands gestes et de prendre des allures pathétiques entre gens comme il faut. Feuilletons de nouveau, Brunetière :

Dire d'un homme qu'il est « singulier », c'est dire de lui qu'il est de « mauvaise compagnie », et à ce propos, regardez-y bien, « misanthrope », sous la plume de Molière, est exactement synonyme « d'insociable » ou « d'incivil ». Les vertus de commerce ,ainsi qu'on les appelle, sont devenues les premières de toutes. On ne doit seulement plus rire ou pleurer, s'égayer ou s'indigner, se blesser ou s'amuser, que de certaines

---

(1) *Les origines du lyrisme contemporain.*

(2) ... « De là, le moule classique, avait déjà précisé Taine (*Les origine de la France Contemporaine*, Tome I: *L'Ancien Régime*): il est formé par l'habitude de parler, d'écrire et de penser en vue d'un auditoire de salon ».

(3) « La poésie proprement dite, celle qui tient du rêve et de la vision, ne saurait naître... Jamais on n'entend le cri involontaire de la sensation vive, la confidence solitaire de l'âme trop pleine qui ne parle que pour se décharger et s'épancher » (Taine : ouvrage cité). On a peur du ridicule ; et comme on cherche avant tout l'approbation, on applique ses facultés à la poursuite de l'expression technique. « En poésie, le Français choisit plutôt qu'il n'invente », observe l'américain W. C. Brownell (*French traits*), et l'Anglais Havelock Ellis écrivait, le 29 décembre 1917, dans un article du *New Statesman*, intitulé *The human Baudelaire* que « le riche génie de la France n'a jamais été riche en poètes ».

choses, et encore d'une certaine manière, déterminée, réglée, fixée par l'usage mondain. Comme on se fait une certaine toilette, comme on passe un certain habit pour aller « dans le monde », il faut, désormais, qu'on revête un certain esprit.

Ce à quoi l'on vise, en particulier, dès qu'on écrit en vers, c'est sinon toujours à ce *joli* dont parle dédaigneusement Stendhal, du moins à cet équilibre et à cette simplicité de diction qui sont la merveille inimitable de notre génie et qui conviennent le mieux, sans doute, pour fixer l'essentiel des connaissances humaines et pour formuler des vérités universelles ou seulement nationales. On ne désire pas, ici, que le poète étonne par les manifestations extraordinaires de sa sensibilité, ou par l'originalité de son imagination, mais qu'il exprime, au contraire, avec tout le respect qu'on doit aux sentiments admis et aux lois qui régissent les sociétés, de sages formules religieuses, politiques, psychologiques et morales. Le vers, instrument qui sert à forger ces formules, est si peu d'une autre essence que la prose qu'on le mêle à ses relations de voyage (La Fontaine) (1) ou qu'on en farcit ses lettres pour leur donner, tout juste, un peu plus de piquant (Voltaire).

Comme la prose, il puise directement dans la réalité commune ; il en désigne seulement les objets par des noms conventionnels (2). Il parle une langue châtiée que chacun doit entendre, s'il a des lettres, l'esprit exercé aux allusions, apte à suivre le jeu des comparaisons et des métaphores ou des périphrases, et s'il n'ignore rien de la mythologie, de la « fable », comme on dit encore... L'idéal, pour le poète, est de se rendre compréhensible à tous ; sa tâche, selon la définition de Marmontel, « le mensonge connu

---

(1) On fait même, comme Chapelle et Bachaumont, la narration badine de tout un voyage, moitié en prose, moitié en vers, et cette innovation a un tel succès qu'elle donne lieu à d'innombrables imitations. Entendant de beaux vers, Duclos s'écrie : « Cela est beau comme de la prose ! » Rien pour d'Alembert ne distingue la poésie de la prose (cf. d'Alembert : *Œuvres inédites*, édit. Ch. Henry, pages 91-92).

(2) « Tout mot propre est banni de la poésie ; quand on en rencontre un, il faut l'esquiver ou le remplacer par une périphrase. Un poète du dix-huitième siècle n'a guère à sa disposition que le tiers environ du dictionnaire » (Taine : *Origines de la France contemporaine*).

pour tel ». Rien de spontané dans sa création ; rien d'imprévu dans le plaisir qu'elle procure, et qu'on peut dire concerté.

« La France, pays de raisonnement, a observé Baudelaire (1), aime l'effort de l'esprit. » C'est l'effort d'un esprit adroit à vaincre la difficulté (2) que le public français attend du poète. Il déteste qu'on le surprenne par des innovations, qu'on le mette en présence d'énigmes dont — pour trouver le mot — il ne pourrait recourir à son intelligence, et qui requerraient non la mémoire de son esprit, mais de sa sensibilité, non le concours de sa connaissance et de son attention, mais de son cœur.

« Ce qu'il nous faut, c'est le vrai dans l'art encore plus que le beau », s'écriait Jacques de Biez. W. C. Brownell, qui cite notre critique, ajoute ce commentaire à sa déclaration :

C'est parce que la France place le beau dans l'art au-dessous du vrai, qu'elle a été dépassée jusqu'ici, dans la peinture et la sculpture par les Italiens, dans la musique par les Allemands, dans la poésie par les Anglais, quoique Victor-Hugo, dressant la liste des grands poètes, ne craigne pas de mettre Voltaire à côté de Dante et de Shakespeare (3)...

Profondément raisonnable et méfiant qu'on le dupe, le Français ne veut pas voir mêler la fantaisie de l'action à la vérité des caractères et le surnaturel au naturel. Il ne supporterait pas qu'on lui montrât un spectre sur la scène comme le fait l'auteur d'*Hamlet* et le récit d'un songe est le maximum de ce qu'il peut supporter de merveilleux dans une tragédie (4).

---

(1) *L'art romantique.*

(2) Qu'on relise Stendhal : « Nous aimons beaucoup un tableau, ont dit les Français, et ils disent vrai, mais nous exigeons, comme condition essentielle de la beauté, qu'il soit fait par un peintre se tenant constamment à cloche-pied pendant tout le temps qu'il travaille » (*De l'amour*. Après Fontenelle (*Réflexions sur la poétique*), Voltaire a posé, du reste, en principe, que le mérite capital de la poésie réside dans la difficulté vaincue. C'est par cette théorie, si française, que les parnassiens, en réaction contre les négligences des romantiques, rejoignent les pseudo-classiques.

(3) *French Traits.*

(4) *Le style poétique et la révolution romantique.*

Un art perceptible à tous, faisant allusion à des idées communes à tous, usant de mots et d'images de convention, voilà donc ce qu'est la poésie classique en France, sans préjudice des qualités de pittoresque qu'elle a acquises, chemin faisant, jusqu'en plein XIXe siècle, c'est-à-dire jusqu'à Victor Hugo. Les dissertations morales et les narrations de ce poète éclatant continuent, en effet, la tradition littéraire française et Emile Faguet a été parfaitement justifié d'écrire qu'il s'atteste par-dessus tout scolaire. Non seulement sa phraséologie s'apparente au style des « honnêtes gens », mais elle est ce style lui-même descendu — sans peur de se vulgariser — des salons dans les assemblées populaires, pour y trouver un auditoire plus vaste pour son éloquence (2).

Sans doute, y a-t-il en Victor Hugo autre chose qu'un vaticinateur. Mais son œuvre, dans son ensemble, comme celle de la plupart des romantiques, n'échappe pas au reproche de dicdactisme qu'on peut faire à ses devanciers. Elle est oratoire et impersonnelle. Quoique Brunetière ait défini le Romantisme « le triomphe de l'individualisme ou l'émancipation absolue du moi » (3) — définition reprise par MM. Lasserre et Maurras — ce qui frappe surtout en lui, c'est le caractère général des sentiments qu'il exprime ; et M. E. Barat a très à propos observé (4) que Victor Hugo est « un pseudo-classique violent », et que la poésie de Lamartine se révèle aussi impersonnelle que celle de Lebrun ou de Parny. Rien de moins révélateur que ses confidences ; rien de moins original que son expression des sentiments de la religion et de l'amour. *Le Lac* n'est qu'un lieu commun harmonieux. En

---

(1) Quand il traduit *Macbeth*, Ducis relègue les sorcières dans la coulisse et les remplace par un songe... C'est qu'il n'a pas oublié comment a été accueillie par le public et la critique l'apparition de Ninus dans cette *Semiramis* où Voltaire a, sans conviction, suivi l'exemple de Shakespeare et celui d'Eschyle. Voltaire croyait si peu au merveilleux dont il usait, il en était si *dégoûté*, comme l'a fort justement observé Lessing, que son spectre ne fait que « des choses contraires à toutes les traditions, à toutes les bonnes coutumes en honneur chez les spectres » (*Dramaturgie de Hambourg*).

(2) « A une littérature de cour succède une littérature du peuple » (V. Hugo, préface d'*Hernani*).

(3) *Manuel de l'histoire de la littérature française.*

vain chercherait-on dans ce poème quelque détail qui révèle le caractère de la sensibilité et précise la nature de l'émotion des amants qui vécurent l'heure ineffable qu'il rappelle.

Elégiaque, Lamartine n'avait, du reste, aucun sens de la réalité, et il ne s'est pas mieux dépeint qu'il n'a connu le monde.

Le Romantisme, qui correspond, en politique, à la chute de l'Empire et à un essai impuissant de retour à l'Ancien Régime, est un acte d'émancipation de la pensée. Chez les plus conservateurs de ses écrivains, il emporte avec soi une part d'exaltation généreuse, ou seulement de turbulence, qui favorise l'affirmation de l'individualité. Et donc, Brunetière, et après lui MM. Pierre Lasserre et Charles Maurras n'ont pas eu tort de l'accuser d'instaurer le règne du moi. Mais il faut prendre garde. S'il en revendique les droits, il l'exprime à peine mieux et avec plus de précision que le classicisme. Il parle en son nom plus qu'il ne le laisse parler. Dit-il « je », c'est « nous » qu'il faut entendre (1). Son moi est généralisateur, et lorsque Victor Hugo s'écrie : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous » (Préface des *Contemplations*), il ne reconnaît pas seulement que l'homme ne saurait s'étudier sans instruire ni retrouver par cela même l'humanité ; il se pose en champion de la cause de l'individu et des droits de la raison (2). Défenseur des passions de l'homme, au nom de cette même raison, contre les dogmes ou les préjugés qui les asservissent, il les peint plus mal que les classiques qui les combattaient. La forêt l'empêche de voir l'arbre ; et ce n'est que quand il s'abandonne à la joie d'évoquer les mythes du passé ou qu'il anime fantastiquement les choses, qu'il devient vraiment lyrique et personnel. C'est qu'à la vérité on peut être plus lyrique et personnel en parlant des autres qu'en se racontant anecdotiquement ;

(1) « Et où trouve-t-on, demande justement M. G. Lanson, si ce n'est chez Victor Hugo, l'expression littéraire de l'âme confuse et généreuse de la démocratie française dans la seconde moitié du XIXe siècle ? (*Histoire de la littérature française*).

(2) La déesse raison est descendue du piédestal où l'avait placée Robespierre pour devenir la Muse ou l'Egérie des poètes et des écrivains les plus exaltés du Romantisme.

en brossant le tableau de la vie des hommes (« toute l'histoire comme vécue et soufferte personnellement », selon le mot de Nietzsche) qu'en faisant le récit de ses bonnes ou de ses mauvaises fortunes ; et Alfred de Musset, par exemple, est assurément plus original dans son théâtre, où il ne se met pas directement en scène, mais où se révèle son imagination mélancolique, sa sensibilité délicate et sa fantaisie, que dans ses poèmes ou ses confessions, trop souvent déclamatoires, et qui prennent à partie Voltaire et l'irréligion, Napoléon et les guerres de l'Empire, etc... Fréquemment les romantiques ont donné dans les confidences et la rhétorique sentimentale, sans rien nous révéler d'essentiel, et à cet égard les prosateurs l'emportent en subtilité psychologique sur les poètes au XIX^e^ siècle (1).

Ces derniers marquent, sans doute, un progrès sur leurs prédécesseurs immédiats pour qui, seul, valait le travail de l'intelligence, et, sans doute aussi, fallait-il qu'ils crussent à l'étalage, même puéril, de leurs inquiétudes et de leurs regrets pour qu'il nous fût donné d'observer quelle distance sépare l'émotion véritable de son ostentation ; l'analyse profonde et intime du moi de son affirmation naïve et violente (2). Ce qu'on a appelé l'individualisme du

---

(1) Quoi de plus faux et de plus arbitraire, cependant, que le roman romantique, celui de George Sand notamment ; et quelle valeur documentaire attribuer à de pseudo-confessions comme *Elle et Lui* ?

(2) Le Romantisme, écrivait M. Léon Daudet (*Victor Hugo ou la légende d'un siècle* : Revue Universelle », oct. 1920), est une espèce de codifications du dérèglement, en politique, en morale, en esprit, en syntaxe, et comme tel, une béatification de l'impulsivité. J'avoue préférer cette définition, quelque excessifs qu'en soient les termes, à celles de Brunetière et de M. Pierre Lasserre. Avec ce sens intuitif de l'art et des hommes, qui fait le meilleur de son originalité, l'auteur de l'*Hérédo* y précise très judicieusement, me semble-t-il, le caractère démocratique de la révolution des poètes de 1830, plus pressés de lâcher bride à leur moi que d'approfondir l'homme, sujet sensible, et de l'étudier dans son essence.

Qu'on se rappelle, en effet, les déclarations de Victor-Hugo dans la fameuse préface d'*Hernani* : « Le Romantisme n'est que le libéralisme en littérature... La liberté dans l'art, la liberté dans la société : voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques ». On voit combien peu c'est faire du paradoxe que de dire des romantiques qu'ils ont défendu les passions au nom de la raison.

XIXe siècle n'est que la continuation de l'humanitarisme du XVIIIe. Il est tout éloquence et raisonnement, ou prétention à la raison, et la sensibilité des admirateurs et disciples de J.-J. Rousseau diffère à peine de la sensiblerie de ses contemporains. Fougue, parfois généreuse, le mouvement qui exalte les romantiques les oblige à sortir d'eux-mêmes, à s'aller mêler à la foule suivant l'impulsion donnée par les Encyclopédistes. Ce n'est qu'au milieu d'elle qu'ils réalisent leur plein épanouissement, et chez les plus grands d'entre eux, du reste (Chateaubriand, Lamartine, Hugo), l'écrivain se double d'un homme politique. Quand Alfred de Vigny notait, dans ce même *Journal* auquel il a été déjà fait allusion : « Les Français ont de l'imagination dans l'action et rarement dans la méditation solitaire », croyez bien que l'exemple des écrivains de son temps ne laissait pas de le confirmer dans son opinion. De là, le caractère superficiel de leur étude du moi. Ils n'ont pas assez longuement médité ; ils ne se sont pas assez curieusement repliés sur eux-mêmes ils n'ont pas assez cultivé leur vie intérieure pour exprimer dans leurs poèmes autre chose que des lieux communs sentimentaux ou de juvéniles émois sensuels (1).

Veut-on savoir où ils témoignent d'une véritable originalité ? C'est dans les tableaux qu'ils font de la nature. Ils la voient, comme devait dire l'autre, « à travers un tempérament », et ils la peignent avec une ardeur d'accent, un entrain et une conviction souvent superbes. Aussi bien, l'œil est-il de tous leurs sens celui qu'ils cultivent et exercent le mieux. Théophile Gautier est surtout plastique ; et ce que je préfère de Victor Hugo se trouve dans ses images visuelles, encore que trop de ses descriptions littéraires ne soient que des « énumérations rehaussées d'épithètes (2) ». Oui, en prenant — selon le procédé de Rousseau — la nature

---

(1) « Il n'est mauvais de parler de soi, a dit Emile Faguet, que quand on songe à en parler. Parler de soi en se parlant à soi-même, c'est proprement la méditation... Nous aimons les gens qui nous parlent d'eux, à condition que quand ils en parlaient ils n'aient pas songé à nous » (*Seizième siècle*).

(2) Camille Mauclair : *Charles Baudelaire.*

pour confidente des aveux qu'ils destinent aux oreilles des hommes, les romantiques apprennent à la connaître, et, par là, restituent au témoignage des sens sa supériorité sur le témoignage purement intellectuel « toujours vicié par une émotion née à propos de l'objet et non sortie de l'objet même » (1). Car tel est le rôle de notre âme, ou la vie n'a plus aucune signification, elle apprend par nos sens (ce qui ne veut pas dire qu'elle en soit le produit ou la *sécrétion*), elle fait par eux l'épreuve de sa force, et c'est en réagissant sur les impressions qu'elle en reçoit, en les transformant en sentiments et en idées, qu'elle se développe, s'affirme, se précise à elle-même ses caractères, prend conscience d'elle-même et acquiert le droit de s'exprimer.

Les images que recueillent les romantiques sont autant de fleurs de sincérité au milieu de l'ennuyeuse et stérile moisson d'idées politico-sociales qu'ils font dans le champ sans borne de la sottise où le démon de l'orgueil les a égarés. Leur mémoire visuelle est si riche qu'elle ajoute souvent à l'objet, et qu'il leur arrive d'aller au delà de la transcription fidèle jusqu'à la transfiguration hallucinée. Ils font plus que reproduire exactement ce qu'ils voient : ils traduisent l'émotion que ce qu'ils ont vu leur a fait éprouver. Ils laissent leur imagination s'emparer du spectacle, l'animer d'une vie nouvelle, l'amplifier et le déformer, le déplacer, enfin, sur un autre plan que celui de la réalité absolue...

On leur a tenu rigueur — et les parnassiens et les naturalistes, notamment — de cette *insoumission* à l'objet. On les accusés de trahir la vérité, comme si la vérité de l'art était celle de la nature, ou comme si, plutôt, il n'existait pas, derrière les apparences, un mystère plus réel que tous les gestes et que tous les faits !

Poètes, les romantiques, malgré leurs énormes défauts, le furent plus que leurs successeurs directs, si fâcheusement influencés par le positivisme, en ceci qu'ils osèrent ne pas copier servilement la nature, et l'aborder avec leur imagination, non avec les méthodes étroites des savants matérialistes.

---

(1) Remy de Gourmont : *Le Problème du style.*

Ecoutons Edgar Poe :

Un poème est le contraire d'une œuvre scientifique parce qu'il a pour objet le plaisir (1), non la vérité ; le contraire d'un roman, parce qu'il a pour objet un plaisir indéfini au lieu d'un plaisir défini ; et il n'est un poème que quand il a atteint cet objet, le roman présentant des images avec des sensations définies, le poème avec des sensations indéfinies pour la réalisation desquelles la musique est indispensable (2)... La musique combinée avec une idée agréable (*pleasurable*) est de la poésie ; la musique sans l'idée est simplement de la musique ; l'idée sans la musique est de la prose (3).

La vraie poésie, affirme à son tour Frédéric Amiel (4), est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit, dès l'abord, ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat. L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration (5).

Pour Victor Hugo enfin,

la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout (6).

Admirable définition, et qu'il sied de rapprocher du mot de Shakespeare :

Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes,

---

(1) Il convient de faire observer le caractère élevé qu'Edgar Poe attribue à ce plaisir indéfinissable « inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave » (inspiré par une extatique prescience des gloires d'outre-tombe). Baudelaire reprenant pour son compte l'opinion d'Edgar Poe a presque traduit mot pour mot, dans le passage que je cite plus loin, ce que l'auteur du *Corbeau* a écrit sur ce plaisir, suscité par l'instinct du Beau (*Poetic Principles*).

(2) « La musique creuse le ciel » (Baudelaire : *Fusées*).

(3) *The purpose of Poetry.*

(4) *Fragments d'un journal intime.*

(5) C'est la paraphrase du mot de Shelley : « La poésie est, en vérité, quelque chose de divin. Elle est à la fois le centre et la circonférence de toute connaissance » (*Defence of Poetry*). Pour Wordsworth la poésie est « l'expression passionnée du contenu de toute science », le souffle et le plus bel esprit de toute connaissance » (*Observation*).

(6) A rapprocher de la définition de Lamartine : « La poésie est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée ». Cette définition n'a que le défaut d'exprimer la conception d'une poésie statique. Avec Edgar Poe, comme on le verra plus loin, la poésie devient dynamique.

et de la réponse de Lord Byron, dans ses *Mémoires*, à cette question : « Qu'est-ce que la poésie ? »

Le sentiment d'un ancien monde et celui d'un monde à venir.
Un univers aperçu par delà les événements de la vie présente, comme capable de combler le cœur, et regretté dans le désespoir ou pressenti dans le désir,

précise M. Paul Bourget dans ses *Etudes et Portraits*, où il invoque justement le témoignage des deux grands Anglais, c'est bien là où se meuvent les imaginations des poètes. Elles n'ont que faire de s'attarder à plaquer quelques images sur de vaines dissertations, ou à enrober de métaphores plus ou moins élégantes ou somptueuses de misérables discours.

Aussi, après les âpres campagnes de M. Julien Benda (*Les Sentiments de Critias, Belphégor*) contre l'art intituif (1) en faveur de l'intellectualisme le plus rigoureux, s'étonne-t-on de lire de la plume de M. Edouard Herriot (*Créer*) des phrases comme celle-ci :

Pour l'Hellade, le poète c'est le créateur, quel que soit l'objet de sa création ; c'est le législateur comme l'artisan.

A quoi bon appartenir à un pays qui se vante, à si juste titre, de faire partout la lumière pour se plaire à jouer ainsi sur les mots ? Rappelons-nous le cri d'indignation qu'arrachait à Baudelaire cette incongruité d'une héroïne d'Emile Augier, disant à son mari : « O poète, je t'aime », pour lui exprimer une reconnaissance suscitée par des mérites sans rapport aucun avec ceux d'un Dante ou d'un Shakespeare. Que le savant, que l'architecte, que le stratège puissent être d'aussi honorables, sinon d'aussi

(1) Sans doute, sied-il de distinguer l'intuition, que Pascal appelle « l'esprit de finesse », et qui détermine la création artistique, de la sensibilité toute pure qui la fait dégénérer ; mais M. Benda n'en exagère pas moins quand il prétend que « l'émotion esthétique est le type de l'émotion intellectuelle ». « Il n'y a pas de poésie sans le sentiment de la sensation, affirme au contraire Brownell... l'intellect, en comparaison, n'est que l'impersonnalité elle-même. »

grands créateurs que le poète, qui le contesterait ? Mais à une époque de spécialisation comme la nôtre, consentons à distinguer entre les diverses manifestations du génie ; et puisque nous avons accoutumé, jusqu'ici, de désigner par le terme de poète l'homme qui use des vers pour s'exprimer, gardons à ce mot son sens habituel, quoique ou, plutôt, parce que restreint (1). A dire d'un philosophe qu'il est une poète, on provoque une confusion aussi fâcheuse que quand on parle sérieusement de la science d'un peintre, et, surtout, on contribue à entretenir l'erreur qui a mis si longtemps notre poésie sous la double tutelle du didactisme et de l'utilitarisme. Non qu'un artiste doive être un ignorant ; non, aussi, qu'un poète ne puisse s'émouvoir de philosophie — exemple Alfred de Vigny (2) — ou même de science — exemple Lucrèce. Mais, comme le dit Edgar Poe, « le savoir a peu à faire avec l'imagination » (3) ; et le poète ne saurait employer ni les méthodes, ni le langage du philosophe et du savant. Il n'envisage pas le monde du même point de vue qu'eux. « Shakespeare, Homère, Dante, Chaucer, dit Emerson (4), voyaient la splendeur de signification qui se déploie au-dessus du monde visible ; ils savaient qu'un arbre est fait pour une autre fin que les pommes ; le blé pour une autre fin que la nourriture, et la sphère terrestre pour une autre fin que les labours et les routes ; ils savaient que les choses portent une seconde et plus belle moisson pour l'esprit, étant les emblèmes de ses pensées et qu'elles composent, par toute leur histoire naturelle, un sûr commentaire muet sur la vie

---

(1) « On voit, enfin, vers le milieu du XIX[e] siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même » (Paul Valéry : Avant-propos pour la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre).

(2) « Le moraliste épique » qu'il se flatte d'avoir été écrivait, comme le lui reproche Sainte-Beuve, dans un état de « perpétuelle hallucination séraphique » ; c'est bien ce qui fait de lui un grand lyrique. « Ma tête, a-t-il écrit, pour retenir les idées positives, est forcée de les jeter dans le domaine de l'imagination. »

(3) *The purpose of poetry.* « L'homme perd en imagination ce qu'il gagne en intelligence » disait d'autre part Chateaubriand (*Etudes historiques*, ch. VI, *Des mœurs des barbares*).

(4) *Shakespeare or the poet.* (*The représentative men*).

humaine ». Le poète ne se propose ni l'étude, ni l'analyse du monde. D'une contemplation tout à la fois plus ingénue et plus pénétrante que la nôtre, il dégage seulement le sentiment profond de sa beauté.

Si, selon le mot que l'on attribue à Platon, mais qu'on chercherait en vain dans son œuvre : « Le Beau est la splendeur du Vrai », c'est de cette splendeur seule que s'enivre le poète, tandis que le savant, tandis que le philosophe n'ont d'autre préoccupation que le vrai lui-même.

Rouvrons notre Baudelaire, et suivons-le dans sa paraphrase d'Edgar Poe :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance du Ciel*. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, c'est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau : et quand un poème exquis amène les larmes aux bords des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait, et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (1).

Interpréterait-on le plus largement possible de telles lignes qu'on ne saurait contester l'existence du sentiment *religieux* qu'elles découvrent à la source de toute inspiration vraiment poétique. Mirage ou non, c'est cela seul que le poète entrevoit derrière « l'intelligible abstrait » qui lui paraît digne d'être chanté. « Mon royaume n'est pas de ce monde », pourrait-il dire, lui aussi ; ou, encore, comme Alfred de Vigny : « Ce qui se rêve est tout pour moi. » C'est dans le domaine indéfini du mystère que son âme réalise son plein épanouissement, qu'elle s'abandonne au rythme de la vie, et qu'elle jouit de son identification avec les

(1) *Notice sur Edgar Poe :* « On ne saurait se passer d'Eden », aurait dit, d'autre part, avec son art merveilleux de condensation, Stéphane Mallarmé au poète René Ghil.

forces qui l'animent. C'est dans le domaine indéfini du mystère que le poète crée et peut seulement créer cette *magie suggestive* dont parle Baudelaire et qui contient « à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même (1) ».

— Mystique allemande, objecte M. Benda.

— Non, mais anglaise, ou plutôt celtique, comme je m'efforcerai de le montrer tout à l'heure.

— Compréhension du rôle du poète étranger, en tout cas, au génie français... Or, l'art doit avoir une patrie...

— Sans doute : et point n'est besoin de recommander au poète de ne pas oublier son pays pour qu'il s'en souvienne, comme à son insu, en écrivant. La science elle-même ne saurait se vanter d'être absolument internationale, si nombre de ses lois sont universelles. Il y a des méthodes, des interprétations de théories scientifiques propres à certaines nations, et l'évolutionnisme, par exemple, n'a pas été compris, ni ses conséquences ou ses applications envisagées de même manière en Angleterre, en France et en Allemagne... Aussi, quand je demande droit de cité, chez nous, pour la poésie individuelle et intuitive (et que je crois d'inspiration britannique) (2), je n'entends pas que nous nous fassions une âme, des manières de sentir et de penser anglaises. Il n'y a qu'à voir quelles œuvres ont donné, ici, les écrivains en vers qui réagirent contre la poésie de tradition classique, c'est-à-dire contre la poésie intellectuelle, raisonneuse, rhétoricienne et didactique, pour se convaincre avec quelle originalité s'atteste française leur imitation — si imitation il y a.

Que les partisans du néo-classicisme se rassurent donc : les poètes ne trahiront pas l'esprit français parce que, laissant à notre prose admirable et véritablement sans égale au monde, de conti-

---

(1) « On dirait une interprétation de notre nature avec une nature plus haute, mais les pas de celle-ci sont tels que ceux d'une brise sur la mer que le calme du matin efface et qui ne laisse de traces que sur le sable ridé des profondeurs de l'abîme » (Shelley : *Defence of Poetry*).

(2) Il n'est pas jusqu'au mot « romantique » *(romantic)*, qui ne soit d'origine anglaise, désignant dans la langue de nos voisins l'émotion méditative et sentimentale.

nuer les traditions sociables ou sociales de notre littérature, ils s'efforceront de traduire les sentiments intimes et profonds de l'homme, ses appétitions et ses émois particuliers, et qu'ils se désintéresseront de plus en plus de parler à sa raison. Si, comme le prétendait Guyau, « l'œuvre d'art la plus haute n'est pas faite pour exciter seulement en nous des sensations plus aiguës ou plus intenses, mais des sentiments plus généreux et plus sociaux », si, enfin, selon M. Edouard Herriot, qui s'appuie sur l'autorité de Guyau, « il faut avant tout se faire comprendre, parce qu'on a des idées à exprimer », le poète, qui n'est qu'un enfant, réclamera pour lui le privilège de rester dans son rôle divinement inconscient. Aux idées, qui ne sont que des sensations et des sentiments cristallisés, il préférera la réalité de la vie perçue par son émotion dans son mouvement même, et il ne demandera à son art que d'être, selon la définition d'Edgar Poe : *the rhytmical creation of beauty* (la création rythmique de la beauté) ; il ne souhaitera, enfin, d'autre pouvoir que « ce pouvoir d'expression ou de transfert de la vérité interne des choses dans la musique et le vers », dont parle Emerson.

Art désintéressé, art inutile même, diront dédaigneusement les esprits positifs. Aussi bien, souscrirais-je plus volontiers au jugement de Malherbe, déclarant les poètes aussi peu utiles à l'Etat que les joueurs de quilles, que je ne consentirais à assigner à la poésie un autre but qu'elle-même : *passion, vérité ou morale.* Autant d'hérésies, s'écrie Baudelaire. Et il précise, toujours après Edgar Poë :

> Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison (1).

(1) *Notice sur Edgar Poe.* Il disait encore que la passion (ce grand ressort des romantiques) « est trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant et discordant dans le domaine de la beauté pure ».

Rappelons-nous que, pour Shelley, la Beauté, d'essence spirituelle, s'adresse autant à la sensibilité qu'à l'intelligence.

Toutes les voies conduiront le poète à cette beauté supérieure à laquelle il aspire, pourvu qu'il s'y engage librement sans arrière-pensée didactique, sans désir plus ou moins avoué d'édifier ou d'instruire, et la science elle-même — je le répète — peut fournir matière à son inspiration. Une certaine interprétation des mystères qu'elle révèle ou des prodiges qu'elle crée ou laisse entrevoir est de nature, en effet, à exalter religieusement l'âme du poète. Il en va de même de certains sentiments moraux, de certaines idées philosophiques, pourvu qu'ils procèdent de cet enthousiasme imaginatif et désintéressé qui est proprement l'exaltation de la sensibilité de l'artiste, l'expression de son ravissement en présence de l'infinie variété des formes de la vie.

Que la poésie, en dernière analyse, ait pour effet d'ennoblir le caractère de l'homme et d'élever le niveau de ses mœurs, cela est indéniable. Mais vouloir qu'elle se propose cet ennoblissement ou cette élévation, c'est commettre une erreur analogue à celle que Laforgue reproche spirituellement à Taine, admirant les peintres flamands, d'avoir fourni des documents à l'histoire en peignant des intérieurs et des meubles, alors qu'ils n'avaient d'autre objet que de faire jouer la lumière dans ces intérieurs et sur ces meubles...

Sera donc poète, pour dégager une définition des commentaires qui précèdent, celui qui — ouvrant son esprit sur des horizons fictifs, et transportant sans cesse la vérité ou l'ornant de mensonges plus vrais qu'elle — saura voir ou, d'une manière générale, sentir dans les choses autre chose qu'elles-mêmes, et s'en fera, sans cesse, une représentation idéale et d'une supérieure beauté. Sera poète celui qui se montrera moins indiscret sur son existence privée que prodigue de révélations sur le monde illusoire reflété par son âme, et dont l'intuition, soulevant le voile des réalités apparentes, atteindra le mystère de l'esprit par delà les formes sensibles pour y découvrir des harmonies nouvelles.

Sera poète celui que l'instinct du Beau guidera plus sûrement que la raison raisonnante dans le surnaturel général, à travers « l'âme cachée de l'Univers » (Renan), la Beauté étant la réalité

suprême ou, comme le dit M. Bergson, « le réalisme étant dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme » (1).

Sera poète, enfin, celui qui s'élèvera, par un développement progressif, un mouvement souple de l'être entier, ravi de ses découvertes désintéressées, jusqu'au monde supérieur et plus vrai que toute vérité reconnue, où l'esprit, délivré des « conventions utiles » (2), s'épanouit avec la même souveraine plénitude que dans le rêve, la même sereine indifférence des lois qui régissent les rapports des hommes, la même facilité à accepter comme normales les notions les plus étrangères à notre monde.

---

(1) *Le Rire.*

(2) Bergson : « L'art, écrit-il, n'est sûrement qu'une **vision** plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la *convention utile*, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin, une certaine immatérialité de la vie, qui est ce qu'on a toujours appelé l'idéalisme (*Le Rire*).

> Déjà Joseph Delorme l'approche par sa souffrance intime qui s'analyse sans gesticuler.
>
> MAURICE BARRÈS.

Incarner le rêve, ou, si l'on préfère, rêver la vie, rien d'aussi individuel, rien qui implique davantage la nécessité de prendre son moi pour le « principal personnage du monde » (Taine) ; rien de plus anglais et de moins allemand — n'en déplaise à MM. Haraucourt et Benda.

Ce sont les Anglais, a affirmé Brunetière (1), qui, par un Wordsworth, par un Byron, par un Shelley, par un Keats, ont permis à l'écrivain de ne faire de la littérature qu'une manifestation de sa sensibilité personnelle, sans égard aux sentiments des autres, et au contraire pour exprimer les raisons, bonnes ou mauvaises, mais siennes, qu'il avait de se distinguer et de se séparer des autres (2).

Les origines de la littérature allemande, observe-t-il encore, ne sont en vérité ni suisses, ni souabes, elles sont anglaises.

Et cela est l'exactitude même. Qu'il y ait trace, dans la poésie romantique anglaise, d'une certaine philosophie, d'une certaine

---

(1) *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (7e série, *La Littérature européenne au* XIXe *siècle*).

(2) Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans l'*Avertissement* qui précède ses *Odes*, Joseph Warton est le premier à s'élever contre la poésie didactique (de Pope et de Voltaire), exprimant des idées générales et développant des sujets moraux, et à poser « l'invention et l'imagination comme les facultés essentielles du poète ». Coleridge, un peu plus tard, s'efforce de prouver que la poésie classique, du fait de peindre l'homme en société, est artificielle. Encore convient-il de remarquer que les Anglais ont plus écrit d'œuvres qu'ils n'ont formulé de théories, et que ce sont les Allemands qui, avec Lessing et Schlegel, se sont appliqués à opposer à notre littérature classique celle de la Grèce, de l'Espagne et de l'Angleterre, ne pouvant opposer la leur... Le peuple qui avait produit Spenser et Shakespeare n'éprouvait pas le besoin de se formuler les lois de la vraie poésie. Il la pratiquait d'instinct. Ce n'est que contre l'influence de la littérature d'importation française — qui a régné chez lui un court moment — qu'il a protesté au début du XIXe siècle, par les voix de Young (*Conjectures sur la composition originale*) et de Hurd (*Lettres sur la Chevalerie et la Romance*). On pourra profitablement confronter ce que dit ce dernier du merveilleux avec les idées de Novalis : « Le poète a un monde a lui, où l'expérience a moins à faire que l'imagination conséquente avec elle-même. Il a, en outre, un monde surnaturel où il se meut. Il a à ses ordres les dieux, les fées, les magiciennes... Dans le monde du poète, tout est merveilleux et extraordinaire ».

idéologie allemande, plutôt, et que Coleridge, notamment, n'ait compris ou ne se soit précisé ses aspirations secrètes qu'à travers Fichte, après avoir réalisé, d'ailleurs, ses plus beaux poèmes, je ne le conteste point. Mais c'est très probablement que les Allemands avaient puisé les éléments de leur métaphysique comme de leur critique dans les œuvres anglaises (1), et que Fichte avait trouvé les sources de son idéalisme et de sa théorie du moi dans Richardson ou dans Fielding ; comme Lessing, celle de sa *Dramaturgie de Hambourg* dans Shakespeare ou même dans l'étude de l'Irlandais Burke sur l'*Origine de nos idées du sublime et du Beau* (1756)...

S'il est vrai, comme l'a écrit Remy de Gourmont (2), qu'on ait vu une idée nouvelle entrer au début du siècle dernier dans la littérature, et que cette « vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice » soit « le principe de l'idéalité du monde », il n'en faut pas attribuer le mérite aux esthéticiens allemands ni à Schopenhauer qui n'a fait que « la vulgariser sous cette formule : le monde est ma représentation ».

C'est un Anglais, c'est un Irlandais même, George Berkeley, qui, dès le début du XVIII^e^ siècle, l'exprime avant tout autre ; et il n'y a pas d'autre source du subjectivisme germanique que les ouvrages de ce spiritualiste effréné, son *Traité sur les principes des connaissances humaines*, ses *Dialogues entre Hylas et Philonous* et son *Alciphron ou le Petit Philosophe* (3).

---

(1) Dans son étude sur *L'Influence allemande en France au* XVIII^e^ *et au* XIX^e^ *siècles*, étude où il s'efforce de montrer l'œuvre de conquête accomplie sur nos esprits par le génie allemand, M. L. Reynaud se voit obligé à cet aveu, en ce qui concerne au moins le XVIII^e^ siècle : « L'action immédiate de la littérature allemande sur le nôtre fut donc restreinte et superficielle ». Il ajoute, ailleurs : « La littérature d'outre-Rhin », introduite chez nous par « la sensibilité » a contribué à ruiner l'organisation rationaliste du clacissisme, *en secondant de son mieux l'effort de la littérature anglaise, sur les traces de laquelle elle se glissait* ».

(2) Préface du *Livre des Masques*.

(3) Cela est si vrai que M. Fortunat Strowski (*La vie catholique dans la France Contemporaine : La littérature*) se rappellera avoir connu à la veille du symbolisme des jeunes gens « qui se réfugiaient auprès du vieux Berkeley, et qui apprenaient l'anglais uniquement afin de lire les *Dialogues d'Hylas et de Philonous* »

Traduits en Allemagne en 1756, on devine assez l'effet que purent y produire de tels ouvrages qui posaient en principe la non-réalité du monde matériel et qui, en affirmant que « ce n'est pas le monde qui contient l'âme, mais l'âme qui contient le monde », laissaient l'homme seul dans l'univers ou lui permettaient de constituer un univers à lui tout seul...

La terre, disait Berkeley, et tout ce qui pare son sein, en un mot tous les corps dont l'assemblage compose ce magnifique univers, n'existe pas en dehors de nos esprits.

Esse est percipi, se résumait-il, donnant comme le mot d'ordre jusqu'alors inconscient de toute poésie anglaise... Car il sied de prendre les choses de beaucoup plus loin. Bien avant qu'il existât une poésie et même une littérature allemande (1), les écrivains britanniques avaient déjà une puissante tradition d'indépendance à l'égard des idées et des sentiments reconnus... Des rêveries sentimentales et voluptueuses aux méditations sur l'essence même de l'être, ce n'est que « le retentissement sourd et prolongé d'un *moi* profond, plein de cordes vibrantes, d'une grande harpe intime

(1) Il n'y a pas de littérature allemande proprement dite avant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. L'époque tardive de leur développement explique et justifie le caractère des lettres germaniques. La critique y a frayé la route aux créateurs. A s'en tenir d'ailleurs aux seules dates, on voit que c'est par deux professeurs suisses de Zurich (Bodmer et Breitinger), également enthousiastes de la poésie anglaise et en particulier de Milton, que s'opère la première révolution dans la littérature allemande contre la littérature classique française. L'influence anglaise, plus appropriée que celle de la France au génie de l'Allemagne, y a suscité les meilleurs de ses écrivains. Voss écrit sa *Louise*, poème bourgeois dans le goût de Goldmisth, et prélude ainsi à l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe. Lessing subit l'influence de Richardson dans ses pièces. Brockes prend Thomson pour modèle ; Ebert traduit les *Nuits* de Young; et c'est de Milton qu'est nourri Kloptosck. Dans une de ses *Odes*, l'auteur de *La Messiade* (1748) salue l'Angleterre comme l'initiatrice et la rivale de gloire de l'Allemagne. « O fille d'Albion », s'écrie la Muse germaine qui va disputer la palme à la Muse britannique, « je t'aime en t'admirant ». Enfin, et ceci est essentiel, Jean-Jacques Rousseau, dont le prestige galvanise la Suisse, est à demi anglais. « Trente ans avant Rousseau, écrit Taine (*Littérature anglaise*), Thomson avait exprimé tous les sentiments de Rousseau presque dans le même style ». C'est un Bernois, Béat de Muralt, qui, dès 1725, par ses *Lettres sur les Anglais et les Français*, révèle l'Angleterre à ses compatriotes.

répondant par des sonorités imprévues à tous les chocs du dehors » (1) que le poète anglais exprime dans ses œuvres. Ce moi invisible « se subordonne et se rallie toutes les choses visibles ; leur mérite est d'avoir un sens pour lui, d'ébaucher ou d'achever pour lui quelque émotion latente. L'être spirituel est le centre auquel le reste aboutit. » Rien n'est réel que ce moi. Il crée, sans cesse, le monde, qui n'est qu'apparence, et toute chose n'existe que par un effet de son activité. Pour lui, comme pour Fichte, le monde extérieur n'est que l'idéal réalisé (2).

Les premiers en date des poètes de la nature, les Anglais l'embrassent avec amour, d'une telle force spirituelle qu'ils étouffent ses couleurs visibles. Il leur suffit d'ouvrir les yeux sur elle pour la rêver, et c'est un de leurs lecteurs les plus assidus, le Suisse Amiel, qui l'a qualifiée un « état d'âme ». Ils ne copient pas ; ils ne reproduisent pas ce qu'ils voient : ils l'inventent en la recomposant. Jamais le mot de Bacon : *Ars homo additus naturae,* ne fut plus vrai que pour eux. Leur imagination fait déborder sur tout les efflorescentes images développées par un songe intérieur indéfini et qui submergent la réalité misérable. Déjà, comme l'écrit William Hazlitt, « Spenser donne corps à des êtres aériens et jette un voile délicieux sur les objets réels » (3). « S'il regarde un paysage, au bout d'un instant il le voit tout autre », remarque Taine, à son tour (4). Il transfigure tout et sa fécondité poétique

---

(1) Taine : *Notes sur l'Angleterre* (De l'esprit anglais).

Si les Anglais n'expriment qu'eux-mêmes dans leurs œuvres, d'où vient, demandera-t-on, que leur art est utilitaire ? C'est qu'ils sont moraux, essentiellement. En se cherchant, ils ont découvert l'homme moral, le fils de Dieu, le chrétien. Et c'est ainsi que les thèmes généraux, les préoccupations humanitaires apparaissent dans les œuvres des plus différents d'entre eux : Spenser, ce platonicien ; Milton, ce biblique ; Blake, ce mystique ; Shelley, cet athée ; Elisabeth Barrett Browning, Swinburne, Tennyson, Kipling, etc...

(2) Bien avant Novalis, le plus émouvant des disciples de Fichte et dont Tieck a dit qu'il considérait « le visible et l'invisible comme n'étant qu'un seul monde », les poètes anglais ont senti que la nature possède une existence en dehors de ses phénomènes visibles. Pour les anglais, comme l'a écrit Matthew Arnold, *l'idée est le fait* ; c'est à l'idée qu'ils attachent leur émotion.

(3) *Lectures on the english poets.*

(4) *Littérature anglaise.*

interne est inépuisable. Ne lui demandez pas, ne demandez pas à un Blake, à un Coleridge, à un Keats, à un Shelley, à un Browning, à un Francis Thompson, à un Yeats d'obéir aux règles de la raison, et de se soumettre aux exigences d'une convention sociale ou seulement littéraire. La secousse que son émotion imprime au poète anglais dérange nécessairement l'ordre des choses établies. Le voilà au bord du mystère, et dans un état d'hallucination qui se cherche son équilibre en dehors de toute logique et de toute esthétique et qui le découvre dans l'extase, ou, comme diraient les psychiatres, dans l'hypnose. Son moi s'identifie avec l'objet, et c'est parce qu'il se précipite avec tant d'ardeur individuelle dans la sensation née de cet objet qu'il cesse d'avoir le sentiment de son individualité, et qu'il aboutit, selon le vœu de Novalis, à l'anéantissement de son moi dans le principe de l'infini... (1).

Que de fois, écrit M. André Chevrillon, à propos de Shelley (2), le poète a-t-il parlé de cette extase où la personne même semble s'abolir et la vie se dilater au delà du corps, se projeter tout entière dans l'objet.

---

(1) Ce Novalis, mort à vingt-neuf ans, comme notre Jules Laforgue, et dont l'œuvre lyrique — d'ailleurs fragmentaire — n'est qu'un monument imparfait, est de tous les poètes, sans doute, celui qui a exprimé le plus de vérités essentielles sur la poésie :

« Si l'on met tant de poèmes en musique, pourquoi ne les met-on pas en poésie ? »

« Le poète doit reproduire l'ordinaire comme l'extraordinaire ».

« La poésie est complètement personnelle... La poésie est la représentation du sentiment, du monde intérieur dans son ensemble. Plus un poème est personnel, local, actuel, particulier, plus il est près du centre de la poésie ».

« On conçoit des récits sans autre lieu que celui de l'association des idées comme dans les rêves ; des poèmes qui n'auraient pour eux que l'harmonie et l'abondance des belles expressions, mais sans aucun lien, sans aucun sens ; tout au plus quelques strophes isolées seraient intelligibles, comme des fragments empruntés aux objets les plus divers. Cette véritable poésie peut tout au plus présenter un sens allégorique général, et avoir une action indirecte, comme la musique ». « Le sens poétique a une étroite parenté avec le sens prophétique, le sens religieux, le délire en général ».

(2) *Etudes anglaises.*

Celui-ci n'a-t-il qu'une valeur de prétexte ? Peu importe. N'est vrai, dans l'univers, pour le poète anglais, que ce qu'il y voit, le sens commun dût-il affirmer qu'il se mystifie. L'univers s'empreint de sa personnalité et il devient l'univers. Il conforme, comme l'a dit encore Bacon, « les apparences des choses aux désirs de son âme ».

La logique de la vie ne lui impose pas les mêmes restrictions qu'à nous ; elle n'entrave pas son initiative. Le mot de Marcel Schwob sur George Meredith : « Il ne pense ni en anglais, ni en aucune langue connue ; il pense *en meredith* » serait applicable à la plupart des poètes britanniques. Jamais, chez les plus originaux d'entre eux, de description pour la description. Ils évoqueraient le sentiment que leur procure un paysage, sans le décrire, plutôt qu'ils ne peindraient ce paysage sans exprimer l'émotion ou la méditation qu'il a fait naître en eux. Sa rêverie platonicienne du Bien et du Beau emporte à tout moment Spenser dans le « domaine de l'imagination indéfinie » (Edmond Gosse). Wordsworth prêtait aux moindres êtres, aux moindres créations de la nature quelque chose du symbolisme de sa pensée grave et formelle, et chez Coleridge, plus impressionné par les spectacles de la vie, l'exactitude et la fantaisie alternaient sans cesse. Sans cesse, il mêlait dans ses poèmes ce qui se mêlait dans chacune de ses sensations, il exprimait tout ce qui coexistait dans chacune de ses pensées.

Ces magiciens, qui évoluent entre le monde matériel et l'immatériel, ne peuvent nous faire voir l'objet qui les retient sans nous faire, en même temps, sentir tout ce que cet objet éveille dans tout leur être, dans leur esprit comme dans leur cœur... Ils n'ont pas besoin de décrire pour évoquer, le plus souvent ; et la beauté de leur art réside plutôt dans la suggestion que dans l'expression. Leur poésie associe en de mystérieuses *correspondances* les diverses impressions qu'ils reçoivent en même temps de leurs sens, ou qu'ils se souviennent en avoir reçues, et c'est

Shelley qui, dans le réel n'apercevait que le symbole de l'invisible, a le premier parlé d'un paysage où

Le clair de lune, la musique et le sentiment ne font qu'un.

Ils savent nous révéler les rapports qui existent entre les objets en apparence les plus éloignés, et nous introduire dans le secret de leurs sympathies ou de leurs affinités. La délimitation tout arbitraire qui sépare le monde matériel du monde moral n'existe pas pour eux.

Dans l'état d'innocence qu'est pour eux l'inspiration poétique, ils ne séparent pas l'intelligence de la sensation. Un sentiment unique les domine, qui résulte de l'action réciproque et combinée des influences extérieures et des propriétés intimes de leur être. Ils s'émeuvent au sein d'une atmosphère merveilleusement trouble, et jamais ils ne vont droit à l'objet comme nous ; jamais ils ne le désignent ni ne le touchent du même geste aisé que nous, parce que jamais ils ne se font une intelligence distincte et indépendante de leur conscience (1). Leurs yeux hésitent, leurs mains tâtonnent, dans un état disons d'inintelligence délicieuse ou, plutôt, d'extase intuitive. Un panthéisme indéfini, tout en exaltation sentimentale, en rêverie voluptueuse et mélancolique, les incite à s'attarder dans leur sensation, à laisser le flux des réminiscences l'envahir et peu à peu la noyer ; et il n'existe pas de forme de leur pensée qui ne s'enveloppe et ne s'estompe de quelque brume...

Quoi ! ce peuple réaliste ?... C'est que l'Angleterre est au moins autant celtique que saxonne par la vivacité et la nonchalance, la fantaisie et la gravité, tout à la fois, de son imagination.

Pendant que l'Anglo-Saxon volontaire, scrupuleux, têtu, par sa patience, par son sens du réel concret et complexe organisait l'Angleterre,

---

(1) Entre la poésie classique et la poésie qu'il appelle *genuine*, Matthew Arnold établit une distinction excellente et marque fort bien le caractère intellectuel de l'une et le caractère intuitif de l'autre. « La poésie d'un Dryden et d'un Pope, dit-il, est conçue et composée dans leur esprit ; la poésie *genuine* est composée dans l'âme ».

fabriquait lentement sa constitution, a écrit M. André Chevrillon (1), pendant que sa profonde âme religieuse fondait la Réforme sur un compromis, retirait au culte tout vêtement de beauté et le réduisait de plus en plus à l'enseignement de la morale, pendant que son honnêteté consciencieuse lui dictait cent poèmes et romans moraux, mille sermons ennuyeux, pendant que son amour de la nature réelle s'exprimait par les œuvres presque hollandaises (2), lourdes de terre pâteuse d'une de Foe, d'un Thompson, d'un Fielding, d'un Constable, pendant enfin que les soubresauts de la sombre imagination volontaire qui dort sous les calculs du boutiquier protestant agitaient un Bunyan, un Swift, une Charlotte Brontë, un Carlyle, — sourdement le rêve breton persistait, mettait au jour, de loin en loin, sa brillante fleur enchantée

De loin en loin, ce n'est peut-être pas assez dire. Sans cesse, faut-il plutôt constater, l'Angleterre, au cours de son histoire, subit tour à tour l'influence saxonne et l'influence celtique. Elles réagissent constamment l'une sur l'autre, se corrigent ou se contrebalancent l'une l'autre, et si c'est surtout dans le domaine pratique, dans l'organisation de la vie politique ou sociale que la première affirme de plus en plus son pouvoir et accentue sa domination, c'est dans le domaine poétique et artistique, dans le gouvernement de la vie de l'esprit et du sentiment que la seconde établit sa suprématie et l'élève au-dessus des réalités positives. Ne l'oublions pas : longtemps rebelle à toute ingérance étrangère — et notamment à la culture latine, — c'est sur son propre fonds que l'Angleterre a voulu se nourrir. Mais « rude, pauvre en fantaisie et en images » (Turner), la poésie saxonne ne produit rien qui vaille, et ce sont les merveilleuses légendes des Celtes, leur sensualité triste, leur idéalisme passionné, à la fois chevaleresque

(1) *Etudes anglaises.*

(2) Je dirais flamandes, surtout pour Thompson, qui fait tellement songer à Rubens. Ecossais d'origine, d'Ednam (Roxburghshire, dans les Lowlands), il appartient à la branche celtique belge par son art plantureux, surchargé même, son goût humble des petites choses de la campagne. « Indolent, contemplatif, mais bonhomme et honnête », a dit Taine. A côté du Celte, rude des Highlands, c'est le Celte de chair grasse qu'un climat humide amollit et qui savoure avec lenteur les joies de la vie végétale. Il aimait, cependant, Spenser, et a tenté de l'imiter dans son *Château de l'Indolence.*

et mystique, qui animent, non seulement par Spenser et Shakespeare, la Renaissance grande-bretonne, venue d'Italie, mais, par Hurd, avec ses *Letters on Chivalry*, par Walpole et ses romans gothiques, par Percy et ses *Reliques of Ancient English Poetry*, par Ossian, surtout, et plus tard par Walter Scott, le romantisme anglais et bientôt européen (1).

La publication de papiers posthumes de Milton a récemment révélé que l'auteur du *Paradis perdu* hésita entre écrire la Légende d'Arthur ou l'Histoire Sainte... C'est qu'à l'aurore des temps modernes il se sentait partagé entre les deux grands courants de pensée qui ont contribué à former la civilisation britannique. En optant pour la Bible, sans doute a-t-il jugé que l'unité morale de l'Angleterre n'était pas encore assez forte pour qu'un poète, convaincu du caractère sacré de sa mission, pût se permettre de dresser, en face de la majesté du « Livre » la beauté du « Poème », et d'opposer à la sévérité du code religieux hébraïque la séduction du tableau de la vie humaine. Il se rendit compte que Spenser n'avait réussi, dans son essai de conciliation de la vertu chrétienne et de la beauté plastique, qu'à accuser avec plus de force leur antagonisme, et il tenta de s'élever jusqu'à une sorte de stoïcisme moral où s'harmonisassent, à égale distance des farouches rigueurs de la discipline et des tendres et passionnés aban-

---

(1) Si elle n'a pas eu son Homère, la poésie celtique a confié à ses bardes « mille touchantes imaginations » (Gebhart).

« Parsifal, Mélusine, Maguelonne, Arthur, les Chevaliers de la Table Ronde, la Légende de Roland », écrit l'Allemand Herder, « appartiennent à l'étranger » ; et cet étranger c'est le Celte. Wieland tire son *Obéron* des « Chansons de Gestes » et c'est au nain Obéron et à la fée Titania qu'il confie le sort de son Huon de Bordeaux, cherchant à rentrer en grâce auprès de Charlemagne. Le grand mouvement préraphaélite, dont l'influence est directe sur notre symbolisme, procède d'une inspiration celtique. Sa mythologie est tout entière empruntée aux Cetes. A la vérité, l'Angleterre n'a jamais rompu complètement comme nous (au XVII[e] siècle) la tradition avec le Moyen Age et ses Origines. L'imagination de ses poètes demeure plus ou moins hantée par les mythologies des Celtes et des envahisseurs du Nord, jusqu'au moment du grand renouveau romantique. A la veille de celui-ci, il est curieux de voir un classique comme Gray, par exemple, se montrer sensible à la fois à la poésie celtique (*Le Barde*), et à la poésie scandinave (*Descente d'Odin ; les Sœurs fatales*).

dons de l'indépendance, les conceptions contradictoires de la vertu et du sentiment, de l'austérité et de la beauté.

Court instant d'équilibre entre la mâle poussée puritaine et la féminine résistance celtique. Peu à peu, cependant, la rigueur saxonne s'assouplit par la pénétration de la dissolvante douceur celtique ; son inflexibilité subit, jusqu'à s'humaniser, la tyrannie du cœur des vaincus, tandis que ceux-ci se façonnent une âme plus ferme et plus grave. C'est que, de leur côté, par leur exemple, les Anglo-Saxons ont révélé aux Celtes la splendeur de la beauté morale et l'efficacité de l'effort. La mobilité de cette race de saints et de poètes risquait de tourner leurs aspirations généreuses en rêveries vagues et stériles ou amollissantes. Leur délicatesse d'âme dégénère souvent en faiblesse. A l'extrême occident, aux rives sauvages des Bretagnes, une sorte de mélancolie passive affaiblit, sinon l'énergie physique, du moins la résistance morale. La pensée cède aux suggestions chagrines de l'atmosphère, au sentiment du mystère qui se dégage ou émane des brumes, des languides crépuscules et des aubes craintives. « Là où il a manqué au Celte l'éducation latine ou l'influence saxonne, il demeure, quoi qu'il fasse, incapable de se régler ou de se perfectionner », a pu écrire Augustin Filon (1).

Au besoin d'analyse, d'introspection, de continuel examen de conscience de ses vainqueurs le Celte a ajouté le besoin de justice (2), l'inquiétude de la sensibilité, le sens du mystère et

---

(1) *Littérature anglaise.*

(2) Quand le Celte ne se résigne pas, n'adore pas mystiquement le Créateur, il est rare qu'un instinct de révolte ne le soulève contre lui, à cause de l'injustice de la création (exemple : le *Manfred* de Byron, en qui Matthew Arnold retrouve l'inspiration celtique). C'est de toute évidence aux Cetes que Mme de Staël pensait quand elle a écrit : « Tout ce que l'homme a fait de grand, il le doit au sentiment douloureux de sa destinée » ; et telle est la raison de la hauteur du pessimisme d'un René, si différent, comme l'a observé Edouard Rod (*Essai sur Gœthe*) de celui de Werther, qui n'est qu'un bourgeoisisme sentimental ».

l'angoisse de la mort (1) (témoin les monuments funéraires, arcs de triomphe, calvaires, reliquaires, ossuaires des cimetières bretons, construits précisément à l'époque de la Renaissance...) Et tandis que le positivisme des conquérants d'Albion s'ennoblit d'idéalisme et s'allège de fantaisie (2) sous l'influence des Celtes, l'indécision de ceux-ci s'oriente de plus en plus vers des fins morales et intellectuelles et se fixe lentement pour devenir une préoccupation grave des problèmes de l'esprit.

Après diverses tentatives de conciliation, qui correspondent aux époques les plus admirables de l'histoire de la Grande-Bretagne, la fusion s'accomplit dès le début du XIX^e^ siècle entre les qualités des deux races. La conscience anglaise s'imprègne de ce sentiment que Renan a justement opposé à la pensée qui commande la civilisation grecque et dont il a éprouvé la séduction toute puissante : (...« tu ne peux te figurer les charmes que les magiciens barbares ont mis dans ces vers, et combien il m'en coûte de suivre la raison toute nue »). La raison toute nue ! C'est pour n'avoir pas été pliée comme nous sous le rationalisme érigé en dogme que l'Angleterre a vu s'accomplir chez elle, entre les qualités des deux races qui la composent, entre la volonté réfléchie de celle-ci et l'enthousiasme généreux de celle-là, cette fusion si heureuse d'où devait naître la plus variée, la plus profonde et la plus forte poésie des temps modernes.

Tandis que chez nous le fonds celtique disparaissait presque

---

(1) « L'un des traits par lesquels les races celtiques frappèrent le plus les Romains, ce fut la précision de leurs idées sur la vie future, leur penchant pour le suicide, les prêts et les contrats qu'ils signaient en vue de l'autre monde. Les peuples plus légers du Midi voyaient avec terreur dans cette assurance le fait d'une race mystérieuse ayant le sens de l'avenir et le secret de la mort ».

(E. Renan : *La poésie des races celtiques ; Essais de morale et de critique*).

(2) Encore qu'ils réagissent de toute leur volonté positive contre le désespoir, la tristesse ou la turbulence nerveuses, l'humeur fantasque des Celtes, par un Bunyan, un Defoë ou un Kipling, les Anglo-Saxons n'en subissent pas moins l'impression, et c'est ainsi qu'entre la *fancy* (fantaisie) pour une part si considérable, dans la précieuse composition de l'art britannique.

complètement sous l'afflux de la civilisation latine, en Angleterre, où s'étaient réfugiés la presque totalité des Gaëls et des Kymris, il demeura inaltérable. Fécondé par l'apport anglo-saxon, il a produit toute une floraison d'œuvres lyriques qui sont l'enchantement même de l'Occident (1). Oui, c'est à la Grande-Bretagne que revient la gloire exceptionnelle — mais dont il serait injuste de lui faire un mérite — d'avoir préservé l'originalité de la civilisation qu'on pourrait appeler atlantique pour la différencier de la civilisation méditerranéenne. Sa situation, en dehors du continent, a permis à Albion de développer, dans la poésie, le seul génie qui mérite qu'on l'oppose en Europe au génie grec. Remarquez que la grande vague du classicisme vient expirer aux pieds du théâtre britannique, alors qu'elle emplit les cadres étroits de notre tragédie. Notre part de collaboration fournie, magnifiquement, par les cathédrales gothiques à l'œuvre de la civilisation occidentale, en littérature nous nous confinons, presque, dans le rôle ingrat de faire la police du goût.

Tandis que notre littérature s'atteste aristocratique et toute nourrie de l'antiquité classique jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, celle de nos voisins s'affirme démocratique et profondément pénétrée d'esprit national et moderne. Mais l'aristocratisme de notre poésie, puisque c'est de poésie qu'il s'agit ici, n'est qu'un aristocratisme de tradition, dépourvu d'originalité individuelle. Il va de pair avec les bonnes manières et le bon ton ; il peut s'acquérir par l'usage ; il n'émane pas de l'âme ; il est le privilège d'une coterie. Au contraire, le démocratisme de la poésie anglaise engendre, sans cesse, des types exceptionnels, — une élite singulièrement puissante et agissante et qui n'obéit qu'aux lois supérieures qu'elle se crée elle-même en se renouvelant.

Intelligents, délicats, appliqués, modérés, prudents, plus habiles à choisir qu'à inventer, nous n'avons pendant deux siècles et demi que le rôle ingrat de préserver la tradition. On s'instruit

---

(1) « Comparée à l'imagination classique, dit Renan (op. cit) l'imagination celtique est vraiment l'infini comparé au fini ».

chez nous ; nous sommes l'université du monde, mais, en poésie, toute notre ingéniosité se confine dans le perfectionnement de la technique.

Le critique anglais Matthew Arnold, qui note qu'en poésie « l'énergie inventive est la première condition », reconnaît, malgré sa vive sympathie pour notre pays et son admiration pour notre pouvoir éducateur, que « le Français, dès qu'il écrit en vers, paraît gêné, artificiel, impuissant ».

La force de la littérature française est dans ses prosateurs, assure-t-il, la force de la littérature anglaise dans ses poètes. Bien plus, beaucoup parmi les poètes français sont entièrement redevables de leur renommée aux qualités intellectuelles qu'ils montrent, — des qualités qui sont nettement le soutien de la prose.

Mais les qualités du génie étant moins communicables que celles de l'intelligence, « on trouve moins à apprendre et à s'approprier dans ce qu'elles produisent ; elles sont des agents de pensée moins directs et moins impérieux, bien qu'elles soient plus belles et plus divines », et Corneille et les poètes de son groupe, qui se montrèrent évidemment moins doués que Shakespeare et son groupe d'Elisabéthains, eurent cependant une toute autre influence. C'est que le vieux tragique français et ses disciples possédaient les qualités qui se communiquent le mieux.

La forme, le mode de développement, la précision, les proportions, les relations des parties au tout, dans une œuvre, dépendent surtout de ces qualités-là (1).

Notre littérature leur doit d'être « l'un des instruments les plus puissants, les plus universellement pénétrants qui aient existé ». Il fallait qu'un peuple assumât la charge de continuer l'œuvre de la civilisation gréco-latine : nous fûmes ce peuple-là. Nous imposâmes silence à notre originalité pour donner l'exemple de

(1) *Essais on criticism.*

la discipline intellectuelle, et nous nous résignâmes à ces concessions qu'il faut que l'imagination fasse à la raison pour créer des œuvres d'un enseignement universel. Rien de cette révélation de l'état profond de la conscience qu'est la poésie, dans nos œuvres dramatiques et surtout lyriques. L'âme celtique du moyen âge (ce génie gaulois qui s'exprime en un Villon, par exemple, et qu'on retrouve en quelques poètes méconnus du XVII^e^ siècle comme Tristan l'Hermite) le cède à l'esprit latin, dans le domaine où elle pouvait avec le plus de force se manifester, c'est-à-dire dans la poésie. C'est dans la prose du XVII^e^ siècle que la pensée médiévale se conserve à peu près intacte, et, comme l'a dit M^me^ de Staël, « nos seuls grands poètes peut-être sont nos grands prosateurs, Bossuet, Pascal, Fénelon ». M. Alfred Poizat (1) a signalé à son tour la part prépondérante que l'Eglise a eue dans la formation de cette prose :

> Tertullien, saint Augustin, saint Jérôme, voilà au fond les vrais, les premiers maîtres et informateurs de la pensée et de la langue française, a-t-il écrit, et par là de la pensée moderne qui nous vint par Pascal, Bossuet, les gens de Port-Royal, les grands prédicateurs avec leur verve, leur véhémence, leur âpre ironie de moralistes (2).

C'est à notre poésie du XVII^e^ siècle et à notre prose du XVIII^e^ — celle-ci continuant la tradition de celle-là — que nous devons d'exercer en Europe un si souverain pouvoir intellectuel jusqu'à la veille de la Révolution.

Au contraire, la prose d'un Urfé (qu'adorait Rousseau), celle d'un Pascal (de cette granitique Auvergne, asile inviolé des plus précieuses vertus de la race primitive), celle d'un La Rochefoucauld (que condamnait Grimm), d'un Retz, et plus tard d'un Saint-

---

(1) Charles Baudelaire (*Le Symbolisme*).

(2) Un Marcel Proust continue la tradition de cette prose profondément individuelle, et où s'affirme avec vigueur et subtilité le pouvoir d'analyse psychologique.

Simon (1) inégale et bouillonnante, traversée d'éclairs de génie), d'un Bossuet, enfin, n'étendent guère leur action spirituelle au dehors. Nous devons notre prestige en Europe, au XVII^e siècle, à la forme majestueuse plus qu'au fond de notre tragédie, et, au XVIII^e, à notre prose alerte, claire et bien informée. Toutes deux ont parfaitement accompli leur mission, qui était de fournir des modèles à l'intelligence européenne et de stimuler ses efforts. Elles ont servi de guide à la pensée didactique du monde moderne. Il est temps qu'elles se renouvellent « par une sève plus vigoureuse ». selon l'expression de M^me de Staël, si elles ne veulent tomber dans la stérilité (2). Or, cette sève, c'est dans le vieux fonds celtique ou gaulois, c'est dans le sentiment, la religion et les légendes du moyen âge qu'ils la puiseront (3). Notons-le, il est si vrai qu'il y a plus de lyrisme — c'est-à-dire plus d'âme et de sens du mystère — dans l'héritage de nos écrivains en prose que dans celui de nos écrivains en vers, que ce n'est pas par les poètes, à proprement parler, que débute le Romantisme français et que ses pères authentiques sont Jean-Jacques, le Jean-Jacques des *Confessions*

---

(1) Les premiers extraits de ses *Mémoires* n'ayant paru, comme on sait, qu'en 1762.

(2) Qu'on veuille bien ne pas me faire dire que je répudie en bloc l'humanisme ; je ne condamne ici que le rationalisme qui régna tyranniquement en France en son nom et nous menace de nouveau. Je crois que, même en Angleterre, l'individualisme et le culte du rêve s'exagèrent jusqu'à la violence et à l'excentricité, quand le bon sens ne tes tempère pas. Rabelais, tout nourri de l'Antiquité, n'en est pas moins magnifiquement gaulois. Tout est question d'équilibre et on le verra assez par l'exemple de ceux de nos poètes qui nous douèrent, enfin, de lyrisme. Mais cet équilibre, le clacissisme l'a rompu en France, en faveur de la raison contre l'imagination. Sans doute, faut-il régler celle-ci, mais non la niveler. On n'harmonise pas le mouvement en l'arrêtant. Plus de deux cents ans de discipline intellectuelle, c'est trop pour le génie d'un peuple, surtout si l'on songe qu'à l'heure où ce peuple éprouvait impérieusement le besoin de se libérer, un homme est venu (Napoléon), qui a tenté de rendre encore plus rigoureuse cette discipline par un renouvau de latinité.

(3) Pas plus en France qu'ailleurs, le Romantisme n'est, comme l'a dit Brunetière, victime de l'erreur de Taine qui n'a vu dans les Anglais que les cousins des Allemands : « revanche du génie germanique sur le génie latin », mais du génie celtique. Il y faut reconnaître une renaissance de « la poésie qui est née de la chevalerie et du christianisme » M^me de Staël, *de l'Allemagne*).

et des *Rêveries*, qui voulait « rendre compte des modifications de son âme et de leur succession », — et Chateaubriand. André Chénier, que la critique officielle pose au seuil du siècle comme s'il le commandait, n'est qu'un pasticheur délicieux de l'Antiquité (1). Ce pur intellectuel — il détestait la poésie anglaise — appartient au XVIII[e] siècle par son rationalisme, son amour de la science et sa foi en le progrès indéfini, et il n'a guère impressionné que les néo-classiques du XIX[e], Lamartine, notamment, en qui l'on s'obstine à voir autre chose qu'un élégiaque, d'inspiration générale, impersonnelle.

Plus encore que Rousseau — trop plébéien, dont l'influence est surtout sociale ou politique, et dont l'humanitarisme ne sera pleinement goûté que vers 1850 ou 60, — c'est Chateaubriand, un pur Celte, un Celte de Bretagne, qui a vécu en Angleterre (2), qui inspire notre littérature de 1800 à 1830. Le premier, à une époque correspondant à l'enthousiasme ossianique, il exprime cette « poésie du Nord », que M[me] de Staël découvre d'abord outre-Manche, avant de subir l'influence de Schlegel. Il partage, en France, avec l'Ecossais Walter Scott et Lord Byron, si profondément celtique,

---

(1) Baudelaire (*Polémiques*) l'appelle sévèrement un « ébéniste de Marie-Antoinette »... En tout cas, il était impossible que l'impulsion vînt d'un homme qui reprenait, même avec un sentiment plus exact de l'antiquité, les thèmes chers aux pseudo-classiques. L'animateur du Romantisme est Chateaubriand. apologiste, avec M[me] de Staël et J. de Maistre, du moyen âge et défenseur du « Génie du Christianisme ». Le symbolisme de l'antiquité s'avère impuissant à exprimer l'âme moderne ; aussi Baudelaire, en plein milieu du XIX[e] siècle, s'éleva-t-il contre « l'art païen », l'emploi par les poncifs du Romantisme d'une mythologie sans rapport avec les sentiments et la pensée du monde occidental. C'est contre le paganisme, sied-il au surplus d'observer, dans le sentiment chrétien qu'ils expriment à travers la mythologie ou l'histoire des anciens, que nos grands tragiques du XVII[e] siècle, nos Corneille et nos Racine, écrivent leurs chefs-d'œuvre quand ils ne font pas des pièces purement inspirées par la religion de leurs pères (*Polyeucte, Athalie*), au dam de Boileau (« de la foi dun chrétien... »). « Nul original prosateur ne se révéla qui ne fût chrétien dinstinct ou de croyance... » a écrit Remy de Gourmont (*Sixtine*) « et nul vrai poète », a-t-il ajouté, « de Vigny à Baudelaire et à Verlaine ».

(2) « Longtemps avant que les études de M[me] de Staël eussent fait faire à l'esprit français le voyage de l'Allemagne, M. de Chateaubriand l'avait fait aborder en Angleterre... Walter Scott et Lord Byron exercèrent sur la littérature française une influence incalculable. (Vinet : *Etudes sur la littérature française au XIX[e] siècle*).

la souveraineté spirituelle des trente premières années du siècle.

Oui, l'auteur de René a si bien suscité la grande renaissance littéraire et la plus profondément originale qui va s'accomplir chez nous — en poésie d'abord — qu'Emile Faguet, pour pouvoir en attribuer l'honneur à Lamartine, croit devoir l'appeler « un Chateaubriand en vers ». Mais, j'y insiste, le chantre d'Elvire, malgré son indéniable séduction, ne réussit guère qu'à ennoblir d'un sentiment providentiel de la nature l'élégie d'un Gilbert, d'un Parny et d'un Millevoye, et la date de la publication des *Méditations* (1820) ne marque pas du tout le commencement d'une ère nouvelle dans la poésie française. Lamartine n'est que « le dernier des classiques », selon la très juste remarque de Victor Hugo ; il n'ouvre pas le XIX^e^ siècle, il ferme le XVIII^e^ d'un geste large et d'une élégance souveraine. Une perpétuelle illusion de beauté anime son œuvre, et ce frêle voile azuré d'optimisme qu'il jette sur lui-même comme sur toutes choses ne révèle rien du caractère de celui qui l'a tramé. Il ne se peint pas mieux qu'il ne peint la nature (1), et l'on ne trouve ni dans son tour d'expression, ni dans son vocabulaire même aucun accent révélateur. « La vague confusion » (2) de sa pensée convient à merveille à son vers fluide,

---

Il semble que c'est la fraction la moins brillante de la jeunesse romantique que Chateaubriand impressionne surtout, ce qu'il y a d'orgueilleux à la source de son individualisme n'étant pas révolté comme chez Byron, mais désenchanté. Quand on sait l'importance du rôle joué par le sentiment national sur le développement du Romantisme, on ne s'étonne pas de découvrir dans le nôtre l'essentiel du génie de la race qui peupla d'abord la Gaule. Ce génie, cependant, se ramifie, et ce qu'il a de moins recueilli, de plus « en dehors », d'éloquent et de passionné, de sympathique au monde contre lequel il s'insurge, c'est en Byron que nous le retrouvons, et sans doute faut-il admettre que le principal courant du Romantisme — et le plus français, le plus fidèle sous sa turbulence à la discipline classique — est presque tout entier sorti de ce poète auquel s'apparentent Victor-Hugo, Musset et Théophile Gautier. Byron, d'ailleurs, défend contre Keats la poésie classique. Il se fait le champion du « goût » contre les novateurs qu'il accuse d'élever des mosquées grotesques à côté des temples grecs de l'architecture la plus pure.

(1) La vision pittoresque des choses lui manque totalement. « Sa mélopée lyrique » (Leconte de Lisle) reprend Rousseau en l'affaiblissant de mots nobles, de périphrases et d'ornements de convention.

(2) Leconte de Lisle : *Les poètes contemporains.* Si l'auteur des *Méditations*, écrit-il, « se demande à satiété ce que peuvent être le temps, le passé, Dieu et l'éternité », il ne se répond jamais.

sinon « ample et mou », d'une harmonie intarissable, suave et sereine jusqu'à la monotonie. Lamartine, c'est l'imprécis, l'indéfini dans l'émotion, ou, si l'on préfère, c'est l'émotion épurée, ennoblie, généralisée, dépouillée de tout impressionnisme particulier. Rien de plus classique, en ce sens, que les *Méditations*. L'honnête homme du XVIII[e] siècle, l'homme de l'Ancien Régime, touché par l'aile de la rêverie, les a écrites. On ne se met pas en scène avec plus de discrétion, plus de bonne tenue distinguée.

Lamartine décrit des états d'âme qui ressemblent à des lieux communs. On reconnaît dans son ton celui de la bonne société s'attendrissant sur la fuite rapide de l'amour, la tristesse de la solitude, le languissant déclin des saisons, mais sans autrement entrer dans le détail des événements qui motivent ou des circonstances qui entourent son attendrissement.

Lamartine ne s'observe pas, ne se raconte pas, ou, s'il s'y essaye, n'y réussit guère. Il ne nous révèle de son âme que ce qu'il en découvre de conforme ou d'analogue à celle des autres hommes. Il a la superstition de l'expression noble, forme et fond (1). Il croit qu'il existe un style, des sentiments et une pensée poétiques qu'il faut respecter, et toute sa vie, du reste, il se tiendra en dehors du mouvement littéraire dont on lui fait gloire d'avoir été le promoteur.

Si donc, selon la définition de Baudelaire, « le vrai Romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » (2), il convient de chercher ailleurs qu'en Lamartine le premier poète qui le représente. Il faut arriver à 1829, date où parut le recueil de Joseph Delorme, pour trouver enfin (les *Feuilles d'automne* de Victor Hugo étant de 1831 et les *Chants du Crépuscule* de 1837) un volume de poésies

---

(1) « Il convient de le rappeler, d'ailleurs, après M. René Doumic : « Il n'a jamais parlé qu'avec légèreté, quand ce n'a pas été avec dédain, de ses premiers vers » (*Lamartine* : « Collection des Grands Ecrivains »). Il ne rêve que de grandes compositions ; c'est un poète didactique, et l'on comprend qu'il ait été si fort impressionné dans sa jeunesse par la lecture de Pope et de Voltaire.

(2). *Curiosités esthétiques.*

romantiques ayant un caractère véritablement lyrique, c'est-à-dire attestant ce besoin de confession sincère, ce pouvoir d'analyse fidèle qu'on n'avait vu encore en France qu'aux écrivains religieux ou qu'aux écrivains en prose de leur lignée (1).

Petit-fils d'une Anglaise par sa mère, Sainte-Beuve, qui, sous le masque d'un écrivain pauvre, épuisé par le travail et la maladie, signe ce recueil de poèmes, est un lecteur familier des poètes descriptifs et analytiques d'outre-Manche : Cowper, Wordsworth, Shelley, qu'il s'ingénie à imiter et dont il traduit même quelques pièces... Wordsworth, surtout, le père des Lakistes, obsède sa pensée et domine son art et je ne crois pas exagéré de dire que c'est sous son influence qu'il introduit dans notre poésie les éléments qui vont contribuer à sa transformation essentielle. Ce n'est point en vain que Sainte-Beuve a étudié le lyrisme en Angleterre « sur son sol d'élection » (Brunetière) et qu'il en a pu com-

---

(1) Il serait injuste, cependant, de ne pas mentionner ici les *Elégies et romances* de Marceline Desbordes-Valmore, qui parurent en 1818, deux ans, donc, avant les *Méditations*. La « douce colombe blessée » y exprime sans art, il est vrai, mais avec une spontanéité et une sincérité délicieuses, l'âme la plus féminine, peut-être, dont les accents se soient fait jusqu'alors entendre. Quoique « on aime mieux — a dit Sainte-Beuve — la goûter en elle-même que la comparer », elle ne fut pas sans exercer une influence sensible non seulement sur Lamartine et sur Joseph Delorme, mais plus tard sur Verlaine. Elle prélude à la mélodie lamartinienne et annonce certaines chansons du pauvre Lélian. Elle a surtout un accent chuchoté de confidence irrésistible, et si la passion fait le fond de son œuvre, elle l'enveloppe de tant de mélancolique rêverie qu'elle la pare de toute la beauté mystérieuse d'un secret. Nulle phraséologie chez elle ; d'intuitives révélations, le plus souvent sur la sensibilité intime (le *Pressentiment*, par exemple :

C'est en vain que l'on nomme erreur
Cette secrète intelligence...),

les mouvements tendres du cœur de la femme ; son instinct profond de la nature.

Pour Alfred de Vigny, dont la majestueuse originalité se dresse à l'écart du Romantisme, j'essaierai, plus tard, quand je parlerai de Baudelaire, de montrer en quoi il fut un précurseur. Beaucoup plus grand poète que Sainte-Beuve, il n'eut cependant pas la même immédiate influence que lui. Lamartine, Hugo, Leconte de Lisle l'ont imité, ont mis comme lui « une pensée philosophique en scène sous une forme épique ou dramatique », mais sans comprendre le caractère symbolique de son art.

parer les œuvres avec celles de notre Pléïade (1) (*Tableau historique et politique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle,* 1828). Son admirable sens critique lui a permis de discerner que, quoique notre poésie soit, avec les élégiaques, fort indiscrète, elle n'est pas individuelle, en ce sens que la vie intime de l'homme, sa multiple vie intérieure, ses joies et ses peines, ses regrets et ses aspirations, en ce qu'ils ont de particulier, ne s'y révèlent pas. Elle ignore l'art de créer une psychologie suggestive par l'expression d'un moi, non pas tellement confidentiel de ses histoires amoureuses que de ses impressions, non pas tellement désireux de raconter de petits incidents biographiques que de traduire des sensations très subtiles, très fugitives, nuancées, internes. Sainte-Beuve se rend compte que, pour renouveler notre poésie et la douer de qualités égales à celles de notre prose — de cette grande prose de tradition religieuse qu'il connaît si bien, dont il comprend si bien les artisans (*Port-Royal*), il faut la dépouiller, d'abord, de son enveloppe abstraite, la rendre familière et naturelle, voire même domestique (2). Son ambition, qui,

---

(1) S'il a pour la forme, les rythmes et la rime des poètes du XVI^e une sorte de superstition, il ne laisse pas de reconnaître que la littérature de la Pléïade n'est guère qu'une littérature d'imitation habile et d'érudition très intelligente, et qu'elle manque d'originalité, c'est-à-dire, à la fois d'imagination et de sensibilité. Il déconseille de prendre Ronsard pour modèle (voir sa *causerie* du 13 octobre 1855). Telle était aussi l'opinion de Gérard de Nerval qui voulait qu'on remontât à la source de la véritable inspiration française au delà de Du Bellay jusqu'à Villon et les poètes du moyen âge, et qui remettait en honneur les vieilles chansons de nos provinces.

(2) Cf. Les *Pensées* de Joseph Deorme, et notamment ce passage qui vise Lamartine : « Au lieu du mot vaguement abstrait, métaphoriqpe et sentimental, employer le mot propre et pittoresque ; ainsi, par exemple, au lieu de *ciel en courroux* mettre *ciel noir et brumeux* ; au lieu de *lac mélancolique* mettre *lac bleu* ; préférer aux *doigts délicats* les *doigts blancs et longs* ».

« J'ai tâché, dira-t-il encore, d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près... nommant les choses de la vie privée par leur nom... cherchant à relever le prosaïsme des détails domestiques par la peinture des sentiments humains et des objets naturels ».

Cela ne l'empêche pas, d'autre part, de s'efforcer, en humaniste, de différencier les vers de la prose et de s'ingénier à raffiner sur ce mode d'expression par des artifices syntaxiques, comme j'aurai l'occasion de le signaler ultérieurement.

à distance, nous paraît mince, au moins par ses résultats, est cependant de faire table rase de toutes les conventions en honneur dans notre littérature en vers, et sinon de mettre « un bonnet rouge au vieux dictionnaire », et de démocratiser la prose, du moins d'*humilier* la muse classique solennelle ou bien disante, aux délicatesses étudiées, aux raffinements prétentieux et froids. Il l'introduit doucement dans le cercle d'une « élite obscure » et la force à « chanter » à demi-voix, d'un ton pénétrant, les humbles choses, jusqu'alors dédaignées, les douleurs sans éclat et les paysages sans splendeur.

« Sympathie pour la médiocrité », a dit avec mépris Brunetière, qui, par ailleurs, lui rend, cependant, un éclatant hommage (1). C'est juger par trop de haut. Nature bourgeoise, sans doute, mais inquiétante, en proie aux tourments de l'esprit et de la chair, Sainte Beuve trouvait en lui un champ d'observations précieuses à offrir à son intelligence. Il subit un moment, comme tous les hommes de lettres de son temps, l'influence du Romantisme révolutionnaire (2), mais la surmonta très vite sous le double effet, d'une part, des poètes anglais, et, de l'autre, des prosateurs du XVII[e] siècle — et c'est en chrétien, sans faire stérilement des pastiches du moyen âge, qu'il renoue la tradition du génie national, en poursuivant dans la complexité moderne de ses démarches, dans sa lutte douloureuse avec les passions et le doute, l'esprit des hommes de son pays. Convaincu que l'art est essentiellement individuel et local, il serre de près cet esprit, et, grâce à sa con-

---

(1) « C'est en Sainte-Beuve... que le lyrisme a comme achevé de prendre conscience de soi, de son rapport étroit, de sa solidarité nécessaire avec l'expression de la personnalité du poète » (*Evolution de la poésie grique*). « En vérité, écrit-il encore dans le même ouvrage, dans une *histoire* de la poésie lyrique au XIX[e] siècle on pourrait presque passer Sainte-Beuve sous silence, ou du moins, il suffirait de l'avoir nommé : mais dans l'*évolution du genre, c'est autre chose* ».

(2) « La conversation de Victor-Hugo, a écrit Sainte-Beuve (*Notes et pensées*) m'ouvrit des jours sur l'art et me révéla les secrets du métier, le *doigté* si je puis dire, de la nouvelle méthode ».

ception raisonnée du rôle de l'écrivain en vers (1), il accorde sa poésie aux exigences de la pensée et de la sensibilité de l'homme de son temps. Baudelaire ne s'y est pas trompé, qu'il impressionna dès l'adolescence, et qui, toute sa vie, lui manifesta une prédilection particulière (2). Hugo non plus, qui, avant le « frisson nouveau » du poète des *Fleurs du Mal,* signala « l'accent nouveau » donné à certains « épanchements de l'âme » par Joseph Delorme.

---

(1) Il sait parfaitement ce qu'il a voulu réaliser, comme en témoignent ces vers des *Pensées d'Août* (« Réponse à ami ») :

Demandez-vous si ce bois inégal,
Ce fût boiteux qu'un coup d'œil juge mal
N'est pas voulu par la corde secrète,

Dernière corde que nul avant moi
N'avait serrée et réduite à sa loi,
Fibre arrachée au cœur seul du poète.

Dans ses *Secondes Harmonies* (Epître à M. de Sainte-Beuve), Lamartine confirme le jugement du poète sur lui-même. Il est suggestif d'entendre Lamartine dans le *Commentaire* de cette épître, prononcer le nom de Novalis, à propos de Joseph Delorme, alors que Sainte-Beuve ne saurait être suspect, non seulement d'imitation, mais d'influence germanique. Mais c'est que Lamartine découvrait des analogies entre la sensibilité de l'auteur des *Pensées d'Août,* sa compréhension de l'art du poète et l'esthétique du génial Allemand. Aussi bien, n'est-ce que par Gérard de Nerval, traducteur à dix-neuf ans du *Faust* de Gœthe, que le Romantisme s'initie au germanisme. Classique par goût, et « beaucoup plus français qu'aucun de ses amis, de race, de tempérament et d'esprit » (Th. Gautier), Nerval n'était, du reste, allé à l'Allemagne que par des voies mystiques, comme l'observe M. Aristide Marie, dans son livre subtantiel et d'une délicate piété sur le poète des *Chimères* et le romancier de *Sylvie.* C'est à travers l'illuminisme, en effet, en remontant bientôt à Swedenborg, puis à la Kabbale du Moyen Age, à Pythagore et à l'Orient, que Nerval franchit la pensée allemande. On peut encore une fois l'affirmer, sans crainte d'un démenti valable, le Romantisme ne contient en France qu'une infime partie de pensée allemande. Cette pensée n'influe guère, d'abord, que sur la métaphysique et la musique. Ce ne sera que beaucoup plus tard, après le triomphe de Wagner, que les Symbolistes s'aviseront de puiser dans l'idéologie germanique des arguments favorables à leur doctrine ; encore resteront-ils directement influencés par les maîtres français et le préraphaélisme, d'essence purement celtique. A noter que dans la juvénile et véhémente diatribe qu'il écrit à ses débuts contre l'influence des auteurs étrangers sur les écrivains de son temps, diatribe que publie M. Aristide Marie, Nerval ne cite que des noms anglais, aucun nom allemand.

(2) Il a trouvé dans le poète de Joseph Deorme un goût de la vérité psychologique, un éloignement de la déclamation, un accent de familiarité douloureuse qui l'attirent (Henri de Régnier : Préface à l'édition

« Il popularisait le mélancolique et l'impuissant, le taré », a écrit Maigron (*Le Romantisme et les mœurs*). Retenons de cette appréciation malveillante, qu'elle reconnaît qu'un esprit de sympathie exceptionnel anime l'inspiration de Sainte Beuve. Sans déchoir, son cœur se fait plus voisin de celui du commun de ses semblables ; il s'intéresse aux « âmes modiques », selon son expression ; c'est qu'il redescend aux racines de l'être ou remonte à la source des vrais sentiments humains pour mieux discerner l'homme particulier qu'il est (1). Ses images sont parfois incohérentes, sa puissance imaginative médiocre, et c'est en vain qu'il s'efforce d'y suppléer par des bizarreries systématiques ; mais s'il n'a ni la sérénité large de Lamartine, ni l'orageuse magnificence d'Hugo, combien, en revanche, il se révèle plus complexe, plus raffiné, plus subtil et, surtout plus *moderne*.

Moderne — toute l'influence exercée par Sainte-Beuve poète (à qui on n'a voulu reconnaître d'autres héritiers qu'Eugène Manuel et François Coppée) s'explique, en effet, par ce mot. La familière et délicate simplicité de Joseph Delorme, son exactitude minutieuse à détailler les moindres mouvements de son cœur, à analyser

---

des *Fleurs du Mal* de « La Renaissance du Livre »). Il aima, en effet, *Volupté* et les poésies de Sainte-Beuve jusqu'à la fin de sa vie. Troubat (Lettre à Poulet Malassis, 21 janvier 1867) rapporte qu'il les montrait avec les œuvres de Poe et un petit livre sur Goya, comme les choses qui lui étaient les plus chères, alors qu'il ne pouvait déjà plus s'exprimer que par le regard.

Rappelons-nous l'Epître qu'il adressa à Sainte-Beuve, à peine sorti du collège, et où se trouve ce vers si tragiquement révélateur de l'influnce qu'exerça sur son âme l'âme de l'auteur des *Rayons jaunes* :

.....tous les êtres aimés
Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés.

Il disait dans la conversation : « Sainte-Beuve, c'est mon vice ».

« Avant le grand poète Charles Baudelaire, et comme lui, a écrit Théodore de Banville, Sainte-Beuve, rompant avec la psychologie de convention, regarda en nous et en lui-même, et traduisit en vers durables une souffrance nouvelle, un héroïsme nouveau ; il connut et peignit poétiquement l'homme du XIXe siècle » (Feuilleton du *National*, du 13 octobre 1869).

(1) « L'homme naît et vit dans les pensées » dit l'Amaury, de *Volupté*. Pour Amaury, c'est-à-dire pour Sainte-Beuve, notre pensée seule donne vie aux événements extérieurs qui ne sont rien en eux-mêmes et n'existent qu'en nous.

son impressionnabilité nerveuse, ses inquiétudes et ses découragements, ses élans de sensualité, sa retenue discrète et craintive, ce singulier mélange de mysticisme charnel et d'onction païenne qui trouble sa vigilante conscience, font de lui un homme voisin de nous, en qui nous nous reconnaissons ou à qui nous pouvons nous comparer, un homme de notre pays, enfin, et de notre siècle, non un déclamateur ampoulé ou un fade élégiaque. Il sait observer et cela sans s'abstraire du milieu où le hasard l'a placé ; et si son horizon est « un peu borné », comme il l'a reconnu lui-même, du moins en sait-il découvrir les détails pittoresques. Rigoureusement sincère dans l'aveu de ses réactions en présence des êtres et des choses, il peut se flatter, sans mentir, de s'être « toujours écouté lui-même avant de chanter ». Pour lui, la nature n'est pas là qui « l'invite et qui l'aime ». Il sent son hostilité, et que sa force et son exubérance joyeuses peuvent avoir pour notre faiblesse et notre chagrin des accents de l'ironie la plus cruelle. Il dira :

Printemps si beau, ta vue attriste ma jeunesse.

Il observera, d'autre part, avec une hardiesse d'expression qui fait déjà prévoir Baudelaire :

Une bouche où *nageait* une heureuse indolence ;
Les arbres détachés dans le clair du couchant ;
Et la pointe d'un mât qui se perd dans la brume...

Il nous emmènera avec lui, tantôt dans les bois

où tout parle d'exil et de bonheur voilé ;

tantôt au milieu d'une vallée familière à sa rêverie,

longue, étroite, à l'entour de peupliers voilée

et dans l'eau de laquelle la sarcelle vient baigner sa *plume grise et frisée ;* tantôt, encore, sur les bords de la Seine, à travers

champs, et dans Paris même... Car, il est le premier — laissant, comme il le dit avec un demi-sourire de malice, à Chateaubriand les savanes, à Lamartine le Jura, à Victor Hugo le Rhin, — il est le premier à borner son désir de promenade aux prochaines banlieues, égayées de loin en loin de « grêles ramures » et de « feuillages débiles », et à soupçonner l'existence du paysage parisien...

> Dans l'île Saint-Louis, le long d'un quai désert,
> L'autre soir, je passais ; le ciel était couvert,
> Et l'horizon brumeux eût paru noir d'orages,
> Sans la fraîcheur du vent qui chassait les nuages ;
> Le soleil se couchait sous de sombres rideaux ;
> La rivière coulait verte entre les radeaux ;
> Aux balcons, ça et là, quelque figure blanche
> Respirait l'air du soir...

Qu'on n'en doute pas : Baudelaire n'a pas laissé de sentir tout le parti qu'on pouvait tirer de telles indications (1) ; et une pièce comme les *Rayons Jaunes* — où les rumeurs multiples de la cité viennent mourir au seuil de la chambre de l'étudiant solitaire et éveiller dans sa mémoire, avec la lueur du couchant et celle de la lampe, par une série d'associations ou de *correspondances*, les souvenirs les plus disparates — a été pour lui plus suggestive que toutes les effusions des « singes du sentiment » du Cénacle (2). Il n'est pas jusqu'au caractère morbide de Joseph Delorme — son goût avoué pour la beauté mûrissante (*une brune, un peu pâle, ayant passé trente ans*) et pour des yeux où les pleurs ont creusé leur sillon — en qui il ne voie une preuve de sincérité qui le touche et le séduit. Il apprécie son *impressionnisme* — encore qu'assez maladroit — et, sinon, son aptitude, du moins son appli-

---

(1) Cf. la lettre qu'il écrit à Sainte-Beuve le 15 janvier et où il énumère celles des poésies de Joseph Delorme qu'il préfère et qui l'ont le plus fortement impressionné, notamment le *Cabriolet*, dont les ressemblances d'inspiration et de facture avec ses propres vers sont incontestables.

(2) Baudelaire : *Salon de 1846.*

cation fidèle à noter les analogies entre les aspects émouvants de la nature et les charmes d'un visage chéri.

Deux beaux yeux, se souviendra Delorme :

> C'est un rayon mouillé, c'est un soleil dans l'eau
> Qui nage au gré du vent dont frémit le bouleau,
> C'est un reflet de lune aux rebords d'un nuage...

Faculté précieuse ! Avec une intelligence lucide, une subtilité artistique très rare, il n'a manqué, à celui qui la possédait, que le don suprême. Il s'en est rendu compte. En sa nature ingrate, comme il prenait de l'âge,

> La raison vigilante au rêve a survécu.

Il a renoncé à la poésie ; ou il n'a plus été poète que dans sa critique... Mais il avait frayé la voie à une individualité plus aristocratique que la sienne. Toutefois, nous sommes ainsi faits — il était ainsi fait, du moins — qu'il n'a pu se résigner à voir un autre réussir ce qu'il avait entrepris ; et comme Baudelaire édifiait à la muse contemporaine le monument complexe dont il n'avait qu'ébauché les plans, il a qualifié son temple de kiosque bizarre, et lui a assigné pour place « la pointe extrême du Kamtchatka romantique ».

III

Il est une façon de sentir avant Baudelaire,
et une façon de sentir après lui.

ANDRÉ SUARÈS.

En dehors de Sainte-Beuve, on ne voit en France, parmi les aînés de Baudelaire (1), qu'Alfred de Vigny avec qui il ait eu des affinités spirituelles, sinon artistiques. On ne saurait dire, il serait peut-être hasardeux d'avancer que la lecture de ce hautain poète lui ait laissé une de ces impressions qui survivent à toutes les autres. Il y a quelque chose de tendre et de *séraphique* dans le pessimisme même de Vigny qui ne ressemble en rien à l'amer scepticisme de Baudelaire. Vigny vivait dans un monde d'idées nobles et sereines jusque dans leur austérité ou leur désenchantement. Cette phrase de son journal le peint tout entier : « Dès que tu es seul, descends au fond de ton âme, et tu trouveras en bas, assise sur la dernière marche, la gravité qui t'attendait. » L'art de Baudelaire est analytique, le sien synthétique. Baudelaire manquait de ce pouvoir admirable, dont il était doué, et qui fait de lui un grand poète symbolique, de donner corps — dans la poursuite incessante de la pensée — à de pures abstractions. En revanche, plus sensible ou plus sensitif, quoique moins pitoyable, Baudelaire distinguait entre les choses des rapports qui échappaient à Vigny dont l'art, dépouillé et un peu froid, ne plonge pas profondément ses racines dans le monde matériel. Autant Baudelaire — comme j'aurai l'occasion de le constater — a le sens de l'intensité, la curiosité du mouvement et le goût de la musique de la phrase, et sait susciter la magie suggestive de ses ondulations

(1) Parmi les poètes, du moins, parmi les prosateurs, Chateaubriand, Balzac et surtout de Maistre exercèrent sur lui une vive influence ; de Maistre surtout : « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner », a-t-il écrit dans *Mon cœur mis à nu*.

et de ses inflexions, autant Alfred de Vigny a comme la pudeur et la gêne du verbe. « La parole lui semblait insuffisante », a écrit M. Maurice Paléologue (1), et « voyant trop clairement son impuissance définitive à traduire son rêve, il jetait la plume de désespoir et s'écriait avec orgueil : « Eh quoi ! ma pensée n'est-elle pas assez belle par elle-même pour se passer du secours des mots et de l'harmonie des sons (2) » ?

« On dirait », comme l'a fort bien observé Emile Faguet (3), « que Vigny ferme les yeux et les oreilles » et qu'il cherche à s'isoler du monde extérieur pour plus fortement penser.

Mais l'auteur d'*Eloa* et l'auteur des *Fleurs du Mal* appartenaient à la même aristocratie intellectuelle. Ils étaient nés pour se comprendre et pour s'aimer (4). Nous verrons, quand nous nous occuperons de Baudelaire, combien sa compréhension du rôle du poète est voisine de celle de Vigny. Qu'est l'*Albatros*, sinon, condensée dans quatre strophes, la pensée même de *Chatterton* ? Si Vigny et Baudelaire jettent sur la femme semblable anathème, n'est-ce pas pour l'avoir trop idéalisée ? pour l'avoir adorée avec une ferveur spirituelle et presque mystique ? Et quelle analogie entre l'aventure de l'un avec M^me^ Dorval, de l'autre avec M^me^ Sabatier ! Vigny voyait un reflet, comme une émanation divine de l'Eternelle Beauté en celle à qui Baudelaire demandait de « le conduire dans la

---

(1) *Alfred de Vigny* (Collections des Grands Ecrivains).

(2) Il écrivait à une jeune Anglaise inconnue qui lui avait demandé un autographe : « Voilà donc cette écriture que vous voulez. L'écriture grossière représente aussi mal la parole que la lente parole représente la Pensée, mais nous devons la bénir jusqu'au jour où nous connaîtrons la langue céleste que rien ici-bas ne nous fait deviner, si ce n'est l'Amour et la Prière » (cité par M. Péléologue). « Le silence est la poésie pour moi », a-t-il noté dans son *journal*. Et quoi de plus mallarméen ?

(3) *Etudes littéraires* : XIX^e^ siècle. « Sa phrase est pensive et pure jusqu'à paraître entièrement spiritualisée ». (P. Bourget, *Etudes et portraits*).

(4) Cf. la lettre que Baudelaire écrit à Vigny au moment de poser sa candidature à l'Académie : « Monsieur, pendant bien de nombreuses années j'ai désiré vous être présenté... » (publiée par M. René Emery : *Mercure de France*, 1^er^ août 1917) et la réponse d'Alfred de Vigny : « Je vous ai lu et relu.... » (*Charles Baudelaire*, étude biographique par M. J. Crépet).

route du Beau », et qu'il appelait « la Muse et la Madone ». Chez tous deux l'idée de la volupté était inséparable, du reste, de l'idée de péché, et chez tous deux, encore, le même goût du rêve s'associait à la même horreur de l'action. Il n'est pas au surplus jusqu'au culte de Vigny pour l'honneur en qui on ne retrouve quelque chose du stoïcisme de la « religion du dandysme » de Baudelaire (1).

Enfin — et ceci pour moi est essentiel — la formation poétique d'Alfred de Vigny, comme celle de Baudelaire, s'atteste aux trois quarts anglaise. Quand même, en 1815, Vigny se serait inspiré de Chénier, par deux ou trois fragments parus dans le *Mercure,* ainsi que l'en accuse méchamment Sainte-Beuve dans un article des *Nouveaux Lundis,* il ne subit qu'un court moment son influence. Quand il se fiance à une jeune Anglaise, en 1824, à Pau, il s'adonne tout entier, depuis quatre ou cinq ans déjà, à la lecture de Shakespeare, de Milton, de Byron, de Moore, de Chatterton. Les tragédies du vieux Will, *le Paradis perdu, Manfred, Les Amours des Anges et la Bible* (2), telles sont les sources où sa pensée s'abreuve. C'est dans la constante familiarité de ces œuvres remplies de l'idée de Dieu et de la révolte de la créature contre son créateur que son tourment d'âme s'exaspère et que s'aggravent son désir d'adorer l'idéal et son impuissance à y croire. Tout ce qu'il y a de celtique au fond de la pensée et surtout du sentiment anglais, et dont les plaintes d'une pitié déchirante de Vigny nous rappellent l'accent, se résume ou se concentre, non seulement dans les personnages de Shakespeare, mais dans le Satan de Milton, le Manfred de Byron et *The Loves of the angels* de Moore. Nous retrouvons le pessimisme de la race des vaincus dans le cœur généreux du poète d'*Eloa,* mais sans le cri d'insurrection du premier Byron,

(1) L'expression est de M. Ernest Raynaud, qui, toujours sagace et merveilleusement informé, étudiait dans le *Mercure de France* du 16 août 1917 l'attitude sociale de Baudelaire et montrait qu'elle était une sorte d'ascétisme mondain.

(2) « Je la savais par cœur, dit-il. Ce livre et moi étions tellement inséparables, que, dans les longues marches, il me suivait toujours ».

avec le pathétique de Manfred qui, doué de la faculté d'évoquer les esprits à son gré, ne leur demande ni la science, ni le pouvoir, ni les voluptés, mais l'oubli... Vigny aborde l'ancien Testament et lui emprunte sa plus dominante figure... c'est pour la décharger de son inflexible rigueur et l'amollir de tendresse. (Ainsi, plus tard, un Burne-Jones disloquera la rigide beauté antique et courbera le front des dieux sous le poids de pensées modernes). Comme l'a dit Leconte de Lisle (1), rien ne rappelle dans son Moïse « le chef sacerdotal et autocratique de six cent mille nomades féroces et errant dans le désert du Sinaï, convaincu de la sainteté de sa mission et de la légitimité des implacables châtiments qu'il inflige. La mélancolie du prophète et son attendrissement sur lui-même ne rappellent pas l'homme qui fit égorger en un seul jour vingt-quatre mille Israélites par la tribu de Lévi »... Vigny a pitié de l'innocence que la divinité a abandonnée ; il a pitié de l'homme et même du mal qu'il commet et ne peut pas ne pas commettre. A défaut de la justice en laquelle il garde, malgré tout, une suprême espérance, il fait appel à l'amour, « cette bonté sublime », que le peintre Watts donnera pour soutien et pour guide à la vie... Rien de plus catholique, en vérité, de moins imprégné du sévère esprit hébraïque qui alimente la foi protestante.

Mais ne me suis-je pas efforcé de montrer que le génie celtique n'a cessé, au cours des siècles, de pénétrer de douceur la dureté saxonne ? Si Vigny semble ignorer la prédilection de ce génie pour les merveilles extérieures, et s'il semble insensible à la séduction de la matière, sa philosophie ou son mysticisme moral se parent d'une noblesse et d'une beauté toutes platoniciennes et qui évoquent impérieusement le souvenir de Spenser. Ce pur intellectuel a comme un cœur pour cerveau. Qu'on me permette de risquer cette image : sa poésie figure dans un temple protestant le miracle d'une âme catholique exhalant la désolation de son amour avec une suave ferveur. Plus dur, ou plus endurci, plus prompt à jeter la malédiction sur ses frères en misère et en ignominie, Baudelaire,

---

(1) *Les Poètes contemporains* : Alfred de Vigny.

au rebours, a besoin d'entourer sa haine de l'inexpiable péché, de toutes les pompes de la liturgie romaine, couleurs, musique et parfums. Mais qu'il nous suffise, pour le moment, de remarquer que le seul poète qui, avec Baudelaire, renouvelle notre poésie, et avec qui Baudelaire ait sympathisé, s'il n'a subi son prestige, procède de la littérature britannique et de la littérature religieuse (1). Il est à peine besoin de dire que, ni Chénier, ni Lamartine qu'il imita sur les bancs du collège en même temps qu'Auguste Barbier, auquel il devait reprocher plus tard d'être un poète de circonstance, — ni Victor Hugo n'ont exercé d'influence profonde sur Baudelaire. Musset lui était presque aussi antipathique qu'Hégésippe Moreau, et quant à ce vieux garde national de Béranger, il professait à son égard le mépris de Flaubert. Sa sympathie, par le canal de Sainte-Beuve, va de préférence aux poètes et aux écrivains d'outre-Manche (Shakespeare, Gray, Byron, Quincey, Tennyson) ou d'outre-Atlantique (Longfellow, Emerson, Poe) (2) et l'on peut affirmer qu'il a fait, en général, assez médiocrement cas de ses contemporains.

On s'est demandé, cependant, si Théophile Gautier ne contribua pas d'une manière prépondérante à sa formation artistique et littéraire, et s'il ne reconnut pas lui-même l'étroite parenté qui le liait à l'auteur d'*Albertus* et de *la Comédie de la mort* en lui dédiant les *Fleurs du Mal.*

M. Ernest Raynaud a répondu à cette question (3) d'une manière, à mon avis, définitive en déclarant que les deux poètes se trouvent

---

(1) C'est après la lecture des *Confessions* de saint Augustin que lui vient la révélation poétique et qu'il compose ses premiers vers. De Maistre l'impressionne non moins vivement qu'il impressionne Baudelaire, mais à l'opposé, et c'est en partie pour le réfuter qu'il écrit *Le Mont des Oliviers.* Cf. Baldensperger : Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle).

(2) Swinburne, dans l'étude qu'il lui consacre : *Les fleurs du Mal and other studies,* dit qu'à certains égards il ressemble à Keats et à Poe et que parfois la forme de sa pensée rappelle Marlowe et aussi certains aspects sincères de Byron.

(3) Baudelaire et Théophile Gautier : *Mercure de France,* du 16 octobre 1917.

« moralement et physiquement aux antipodes » et qu'ils « ne sont pas de la même race ».

Théophile Gautier appartient, en effet, à la civilisation méditerranéenne. Ce qui l'attire, c'est l'Espagne, l'Italie et le proche Orient. Il est classique d'instinct et législateur par goût. « Il y a du Malherbe et du Boileau dans Théophile Gautier », a pu écrire Fernand Brunetière (1) qui s'y connaissait... Qu'on veuille bien se rappeler ce que j'ai dit de la faveur des classiques pour la difficulté vaincue et qu'on relise la fameuse pièce d'*Emaux et Camées* intitulée : l'*Art* (*Oui, l'œuvre sort plus belle, D'une forme au travail rebelle...*). On ne manquera pas de s'aviser, aussitôt, que Gautier renoue la tradition esthétique néo-latine en l'enrichissant par bonheur, il est vrai, de quelque imagination grotesque, fantasque et précieuse, dans la manière du XVII^e^ siècle (2) Sans doute, Baudelaire reconnaît le talent du « magicien ès-lettres françaises », comme il l'appelle ; il lui sait gré, surtout, de réagir contre le verbalisme des romantiques et de refuser de les suivre avec une aveugle confiance dans leur galvaudage sentimental et dans leurs épanchements bruyants de confidences. Mais la vision que Gautier a de la nature est purement olympienne. Il l'a posé lui-même en principe : « Le poète doit voir les choses comme les verrait un Dieu, du haut de son Olympe... et leur donner avec un détachement parfait la vie supérieure de la forme (3) ». Il se vante, et à bon droit, d'être un « homme pour qui le monde extérieur existe » ; mais il ignore tout du monde intérieur, et des secrets mouvements de son cœur. Aime-t-il ou déteste-t-il la nature ? On ne sait. Comme il ne recherche pas en elle un reflet de son âme, il ne lui en découvre point. Il s'en faut qu'elle le ravisse comme Jean-Jacques, ou l'hallucine comme Hugo. Elle l'amuse.

---

(1) *Evolution de la poésie lyrique.*

(2) Je m'efforcerai de montrer, plus tard, l'importance du rôle joué par ce côté du génie de Gautier sur l'évolution de notre poésie lyrique. Je me borne, pour le moment, à marquer, aussi nettement que possible, par quoi ce génie diffère de celui de Baudelaire.

(3) *Rapport sur la poésie au XIX^e^ siècle.* « De la forme naît l'idée », ira-t-il même jusqu'à dire. *Journal des Goncourt*, 3 janvier 1857.

Sa fantaisie d'amateur de bibelots rares y trouve à glaner à travers l'étendue, comme elle glane par ailleurs à travers le temps. Il y a du collectionneur en lui. De là son faible pour les énumérations et la richesse de son vocabulaire. Une belle femme, un beau cheval, un magot de Chine, une tragique sierra, c'est tout un à ses yeux. Il regarde tout, il jouit de tout avec la même bonhomie sensuelle, en artiste que retient particulièrement le côté technique de l'art et que ne tourmentent ni le pourquoi ni le comment de l'univers. Son impassibilité n'est pas une attitude ; elle résulte de son inaptitude congénitale à s'émouvoir du mal comme du bien. C'est un esprit net, qui détaille ses impressions une à une, ne les relie jamais ou ne les associe pas mystérieusement, et ne peut rien laisser d'indécis autour de sa pensée. « Sceller un rêve flottant » (ou, plus justement, modeler des images avec précision), tel est son suprême idéal et tel sera celui des Parnassiens, ses héritiers. Rien de vaporeux chez lui ; nulle nuance. Il n'a guère, au reste, de sensibilité, ou, s'il en a une, elle n'est que plastique. Voyez *Emaux et Camées*, son chef-d'œuvre poétique, incontestablement : avec sa stance uniforme, qui semble taillée au burin, on dirait une gageure. Les mots s'en détachent comme des éclats de marbre et l'on croit y entendre le crissement de la pointe d'acier dans le *bloc résistant* ou de « la roue du graveur de pierres fines sur l'agate, la cornaline et l'onyx » (1). Gautier a beau demander au Titien sa palette, il s'affirme plus sculpteur et plus ciseleur que peintre (2). Son goût des paysages aux oppositions tranchées de lumière et d'ombre, la prédilection qu'il révèle de bonne heure pour ce sec Dürer, par exemple, devaient l'éloigner sinon de toute

---

(1) Préface d'*Emaux et Camées*.

(2) Il est descriptif et ne choisit guère le trait caractéristique. Il ignore cette « science des valeurs » dont parle M. Camille Mauclair, et qui « permet aux peintres suprêmes d'être coloristes même avec le blanc et le noir ». (*Charles Baudelaire*). Tout ce que M. Mauclair écrit de l'art pictural de Baudelaire, dans cette étude est de premier ordre.

Notons — ce qui achève de le différencier de Gautier — que Baudelaire ne se sent pas attiré vers la sculpture, et qu'il partageait presque le mépris que lui manifeste Diderot. Il la trouve « ennuyeuse », « brutale et positive comme la nature », dont elle se rapproche trop à son

peinture, du moins de celle qui n'éblouit pas tant par ses éclats contrastés qu'elle ne séduit par les chatoiements de ses nuances. La couleur ne continuera surtout de l'enchanter — en demi-oriental qu'il est — qu'à travers la splendeur aiguë et froide des pierres précieuses, dans la somptuosité des étoffes, coulée au flanc d'un *pot de porcelaine aux dessins éclatants*, arrêtée et figée sous la croûte luisante de l'émail...

Retenons son aveu qu'il ne se sentait pas à sa place dans le monde occidental. Sa turbulence s'y étourdit d'abord ; mais il s'y ennuie bientôt et voyage ; et quand il ne parcourt pas la péninsule ibérique ou la Turquie, il lui faut évoquer la France héroïque et quasi espagnole de Louis XIII, l'Egypte de Cléopâtre, ou Pompéï... Comme son héros Fortunio, il eût aimé s'isoler de la vie contemporaine et se créer, au cœur même de Paris, une sorte de palais des Mille et une nuits...

Or, une telle disposition va précisément à l'encontre du tempérament de Baudelaire. J'ai dit, en effet, de Sainte-Beuve, et pour expliquer son influence sur le poète des *Fleurs du Mal*, qu'il était surtout moderne. C'est pour avoir le premier compris l'homme de son temps, et pour avoir le premier tenté de l'analyser dans son ambiance qu'il a séduit Baudelaire. Faites naître Baudelaire dans un autre milieu et à une autre époque que les nôtres : il cesse d'être compréhensible : « Il a accepté tout l'homme moderne », a dit excellemment de lui Banville, dans le discours qu'il a prononcé sur sa tombe.

Défend-il le Romantisme ? C'est qu'il voit en lui « l'expression

---

gré. Enfin, elle est fille du midi, et il est fils du nord. « Le nord est coloriste, écrit-il ; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards, Venise elle-même trempe dans les lagunes. Quant aux peintres espagnols, ils sont en général plus contrastés que coloristes. En revanche le midi est naturaliste..., le midi est brutal et positif comme un sculpteur dans ses compositions les plus délicates » (*Salons de 1846*).

la plus *récente, la plus actuelle* du beau » (1), et il n'est pas jusqu'à l'habit noir lui-même, tant *victimé*, en faveur de qui il ne plaide, parce qu'il convient à « notre époque souffrante et portant sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel » (2). Qu'on ne s'y méprenne pas : les désirs de départ qui l'agitent n'ont qu'un caractère vélléitaire ; ce ne sont qu'impatiences de secouer la tyrannie qui l'oppresse, tourments d'âme insatisfaite, inquiétudes nerveuses, nullement besoin réel de paysages inédits, curiosités de types et de mœurs exceptionnels. Le peu qu'il a vu, dans son adolescence, de « la langoureuse Asie et de la brûlante Afrique » lui suffit. Il connaît d'avance toutes les merveilles que pourrait lui révéler la planète. La mort seule lui réserve encore « du nouveau ». Il est revenu des illusions de la jeunesse avant même de les avoir épuisées.

> **Dieu ! que le monde est grand à la clarté des lampes !**
> **Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! (3).**

s'écriera-t-il un jour. Et encore :

> **L'homme, ivre d'une ombre qui passe,**
> **Porte toujours le châtiment**
> **D'avoir voulu changer de place (4).**

Si des « souvenirs de soleil » le hantent, leur essence est extra-terrestre (« Tout un monde lointain, absent, presque défunt ») ; ce sont regrets de Paradis perdu, comme cet impossible pays que sa nostalgie imagine « où tout n'est qu'ordre, beauté, luxe, calme et volupté »...

Il a trop à faire de s'étudier, au surplus, pour pouvoir jeter les yeux au delà du cercle où son destin l'a placé. Voyager, c'est se

---

(1) *Curiosités esthétiques* (Salon de 1846).
(2) « Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire, précisera-t-il encore, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini » (*ibid*).
(3) *Le Voyage.*
(4) *Les Hiboux.*

disperser, c'est à tout le moins se distraire ou tenter de se distraire, demander grâce aux spectacles de la vie de la cruauté de la vie, et il n'eut jamais d'autre ambition que de se concentrer, de consacrer toute son attention à l'étude de son âme et à l'analyse des effets douloureux sur elle de son entourage immédiat. Ne fallait-il pas, comme l'a écrit M. André Suarès, « que s'étant pris lui-même pour objet », « son siècle, les peuples, la politique, enfin, tout lui fit horreur, pour qu'il s'enfermât toujours plus avant dans son propre mystère ? et qu'il apprît à se connaître, sans pitié et sans égards, sinon sans terreur ? » (1)

Je ne raconterai pas sa vie après tant d'autres. Elle porte l'empreinte indéniable du sceau de la fatalité. Mais s'il en a tiré un poème aux accents immortels, c'est qu'il a apporté la loyauté la plus scrupuleuse à en suivre le développement, et qu'il n'en a rien oublié.

On sent, remarque avec justesse M. Alfred Poizat (2), que son éducation catholique lui a donné l'habitude des examens de conscience les plus minutieux et les plus stricts.

Bénédiction, la pièce qui ouvre les *Fleurs du Mal,* celle intitulée les *Phares,* l'expliquent tout entier et expliquent sa compréhension du rôle de l'artiste et du poète. Ils ont pour mission de racheter l'homme. Ce sont des envoyés de Dieu, et plus douloureusement ils sont suppliciés, puis ils peuvent s'enorgueillir d'être marqués du signe de la grâce !

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés (3)

---

(1) *Sur la vie.*
(2) *Charles Baudelaire* (*Le Symbolisme*).
(3) *Bénédiction.* Toute la pièce fait songer au *Stello* et au *Chatterton* de Vigny. Pour Baudelaire comme pour Vigny le poète est martyr de l'humanité, sa nature le prédestine au rôle de victime sociale : « Il vient au monde pour être à charge aux autres... ce qui ne fait qu'effleurer les

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité,
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité (1)

Sans doute, ne s'est-il pas dit qu'on ne pouvait être poète qu'à condition de se crucifier, et ne s'est-il pas proposé des fins morales ; mais il a senti, il reconnu avec sincérité que ses qualités poétiques ne se révéleraient à lui, et ne s'épanouiraient complètement que s'il se livrait tout entier aux forces adverses qui devaient le déchirer : la haine de son temps et l'amour de son temps (2) « l'extase de la vie et l'horreur de la vie », l'esprit du mal et l'esprit du bien.

Il a accepté héroïquement d'être sans réserve *ce qu'il fallait qu'il fût,* et c'est pour cela qu'il est, lui aussi, descendu dans l'Enfer et qu'il a fait de son âme le champ de bataille de l'ange et du démon ou, plus justement, en plus exacte conformité avec la faiblesse complaisante de l'homme moderne, le terrain de culture de la faute et du remords. « J'ai cultivé mon hystérie, a-t-il pu dire, avec jouissance et terreur ». Il a fait pis : il s'est appliqué à exagérer ses vices, à « les grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs », et à s'en attribuer même qu'il n'avait pas... De là, l'erreur à la fois de ceux qui l'ont cru foncièrement dépravé et de ceux qui l'ont accusé de jouer la comédie. A la vérité,

---

autres le blesse jusqu'au sang » (*Stello*). Cette conception toute féminine, toute celtique du rôle du poète est à l'opposé de celle de Victor Hugo qui voit en lui l'annonciateur des temps nouveaux.

(1) *Les Phares.* Qu'on se rappelle, d'autre part, ce qu'il écrit dans ses notes : « Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat : l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et qui se sacrifie ». Il exprime la volonté de devenir « un grand homme et un saint » pour lui-même, et adresse à Dieu cette prière : « Seigneur, mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers... ». Enfin, dans sa notice sur Poé, il demande : « Y a-t-il donc des âmes *sacrées* vouées à l'autel, condamnées à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines ? ».

(2) M. Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine,* a très à propos remarqué que Baudelaire, au lieu de déplorer, comme Musset, son arrivée tardive dans une civilisation vieillissante, s'en est réjoui, sinon honoré.

il connaissait assez peu le mal par expérience personnelle ; mais, surtout, comme l'a écrit Henry James (1), « par la contemplation et la curiosité ». Ce « dénonciateur éloquent du péché » (2), selon l'expression de Georges Rodenbach, était doué d'une clairvoyance extraordinaire, ou affecté d'une douloureuse hypersensibilité à l'égard des manifestations les plus subtiles, des manœuvres les plus adroitement dissimulées de la perversité. Il se sentait positivement entouré par les démons, et il accusait la nature entière de participer de la faute originelle.

C'est la nature, affirmait-il (3), qui pousse l'homme à tuer son semblable , à le manger, à le sequestrer, à le torturer ; car sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime... Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et tous les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux... Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans les temps et chez toutes les nations, des dieux et des phophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité, le bien est toujours le produit d'un art (4).

Paradoxe ! se récriera-t-on. Point. Si nous avions la moindre velléité de mettre en doute la conviction qui a inspiré de telles lignes, il nous suffirait de remarquer l'étroite association qu'elles établissent entre l'art et la religion, le rôle de l'envoyé de Dieu et celui du poète, pour nous convaincre de leur sincérité.

---

(1) *French poets and novelists.*
(2) *L'Elite.*
(3) *Eloge du maquillage.*
(4) « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (*Mon cœur mis à nu*). « Le commerce est naturel, donc il est infâme » (*Journaux intimes*). « L'enfant, en général, est relativement à l'homme beaucoup plus rapproché du péché originel » (*L'œuvre, la vie d'Eugène Delacroix*).

Baudelaire est un chrétien ; mieux : c'est un profond, un fervent catholique, et l'on s'étonne qu'un Brunetière, qui l'appelle un « Satan d'hôtel garni », un « Belzébuth de table d'hôte » (1), ne s'en soit pas avisé.

Toutes les hérésies, écrit-il à Toussenel, ne sont que la conséquence de la grande hérésie moderne : la suppression de l'idée du péché originel.

Je le répète : la tare adamique l'obsède ; il en retrouve partout les effets, de l'amour au rire ; il a la hantise morbide des formes multiples sous lesquelles elle se manifeste ; et pour parler son langage, innombrables sont à ses yeux « les pépins contenus dans la pomme symbolique ». Se détourner du mal, trouver toutes choses bonnes, et comme Banville, pour n'exprimer, comme lui, « que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique », refuser de se pencher sur les « marécages de sang », sur les « abîmes de boue » et de retourner vers l'innocence de «l'état paradisiaque», il ne peut. Il est victime de son intelligence, et c'est parce qu'il a mordu de bonne heure au fruit défendu qu'il lui faut « projeter des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent » qui est en son cœur comme en tout cœur humain...

Nous avons vu chez Sainte-Beuve s'accomplir, non encore la fusion, mais le rapprochement ou même la réunion des trois caractères de l'homme moderne que démêle avec une subtile exactitude M. Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine ;* la mysticité, le libertinage et l'esprit scientifique, « jadis séparés jusqu'à paraître irréductibles ». Mais chez Sainte-Beuve, la mysticité, à tout le moins la foi religieuse, n'est plus guère qu'une « sorte de spiritualisme indécis, sans forme déterminée, qui flottait, comme

(1) *Questions de critique.*
« Les professeurs protestants, écrivait Baudelaire à Calonne, constateront avec douleur que je suis un catholique incorrigible » (Cf La nouvelle édition des *Fleurs du Mal,* due à M. Jacques Crépet. A la librairie Conard).

il l'a avoué lui-même, entre le catholicisme, le piétisme, le jansénisme et le martinisme » (1), et qui a dégénéré ou s'est transmué très vite en curiosité philosophique. Faute du lyrisme sauveur qui, encore, eût pu maintenir sa religiosité défaillante sur les ailes de l'enthousiasme ou de la rêverie, il a de plus en plus cédé à l'esprit scientifique qui l'entraînait, cependant que son vers glissait dans la prose, et il n'a été, en définitive, à travers les émois d'une sensualité toujours exigeante mais de plus en plus vulgaire, qu'une sorte de « Don Juan de la connaissance », mû par le seul intérêt égoïste, non animé par l'amour, et possédant successivement les idées sans être jamais possédé par elles.

Mais il en va tout autrement avec Baudelaire. Bien loin de s'affaiblir, sa foi ne cesse de se fortifier à mesure qu'il avance en âge et que les malheurs le frappent et les infirmités l'accablent. Toutefois, sa nature est trop complexe ou trop trouble, sa sensibilité physique ou morale trop nerveuse et trop inquiète, son besoin d'analyse trop impérieux pour qu'il puisse vivre en état de béatitude, dans le sein de Dieu. Et le voilà contraint de se compromettre dans la compagnie du diable. « L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque », assurera-t-il (2). Et encore : « Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant » ; mais « il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières, il faut les décrire » (3). Car quel autre recours aurait-il que la sincérité la plus rigoureuse ? Gouverné par une sensibilité et une imagination étroitement connexes, dont ne peut triompher sa foi, mais qui doivent sans cesse compter avec elle, il passera sa vie à s'observer ; il suivra attentivement de toute sa lucide intelligence les moindres mouvements de son être et tiendra scrupuleusement carnet des menus faits, des menues pensées de son existence ou se composera un herbier « de souvenirs, de regrets, de

(1) François Morand : *Les Premières années de Sainte-Beuve.*
(2) *L'art Romantique* : Théodore de Banville.
(3) *L'art Romantique* : Drames et romans honnêtes.

spasmes, de peurs, d'angoisses, de cauchemars, de colères et de névroses » (1).

Il se fera non le poète du vice, mais le « poète du péché », comme l'a dit Anatole France, et sa morale ne différera guère « de celle des théologiens » (2). Il les a beaucoup pratiqués. Plus que dans les vers de ses contemporains, c'est dans la prose des écrivains religieux qu'il a été puiser la sève qui nourrit son œuvre, si essentiellement française et médiévale. Il réintègre la vie spirituelle de l'homme dans la poésie. Depuis Racine, qui avait sommé le vers tragique, le vers oratoire de se faire artiste et confidentiel, et qui avait étendu le plus loin possible ses moyens d'expression intime — nul n'avait aussi clairement compris qu'il n'y a de véritable poésie que dans les profondeurs de l'âme et de la sensibilité. Ecoutons-le :

Ne méprisez la sensibilité de personne, la sensibilité de chacun, c'est son génie.

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature (3).

Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est lui et non un autre (4).

Mais il ne s'étourdit pas de ses passions comme les romantiques. Il n'en prend pas les mouvements forcenés pour des témoignages de puissance, et il a horreur des indiscrétions bruyantes et du verbiage. Nulle humilité chez lui ; nulle boursouflure d'orgueil non plus. Il ne cherche point à étonner par l'énormité de ses ambitions, par l'aspect titanesque de son génie, le désordre de

---

(1) *Notice sur Edgar Poe.*

(2) *La vie littéraire.*

(3) *L'Art Romantique : La reine des facultés ;* c'est ainsi qu'il appelle l'imagination, « cette faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*).

(4) *L'Art Romantique : Richard Wagner.*

ses mœurs ; il affecte au contraire une politesse dont le dédain s'exagère en morgue britannique. Rien ne l'irrite plus que l'étalage impertinent qu'Alfred de Musset fait de ses scandales, et il est impitoyable pour Hégésippe Moreau qui a cherché à se créer une popularité de ses malheurs. Encore qu'il ait cru devoir se singulariser, s'entourer d'un étrange prestige (1) pour des raisons que son besoin de réussite matérielle explique, s'il ne justifie, il ne consent aucune concession importante aux goûts du public et dénonce, d'ailleurs, son cabotinage comme un mensonge imputable à la perversité de sa nature. Il n'est point sa dupe. Il sait pertinemment que la véritable originalité du poète ne réside pas dans son attitude, dans la révélation des circonstances plus ou moins exceptionnelles de sa vie, mais dans celle du secret de ses émotions profondes, de ses réactions intérieures en face de la vie, et de son interprétation du mystère inépuisable qu'elle ouvre à la conscience méditative et au rêve. C'est par ce qu'il avait de plus rare, de plus particulier, de plus étranger, donc, à l'homme social qu'il a été si humain et si lyrique.

Attentif, sans doute, et je l'ai assez dit, à l'observation du monde extérieur, il n'en prend pas les réalités à la lettre. « Je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive », déclarera-t-il (*La Reine des Facultés*) ; il ajoutera : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » (*Le Gouvernement de l'imagination*). C'est qu'il ne voit dans l'univers et dans les êtres qui le composent qu'un spectacle et que des images symboliques.

La nature, écrit-il à Toussenel, est un verbe, une allégorie... J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient que la vivification, corporisation, éclosion à la vie naturelle, des mauvaises pensées de l'homme.

---

(1) Il croyait qu'il sied que l'artiste ait la physionomie de son œuvre : « Il m'est pénible, disait-il, de ne pas voir conserver le caractère extérieur et légendaire des grands hommes ».

Aussi jamais de poème chez lui qui ne participe d'une métaphysique supérieure (1). Le même « courant souterrain de pensée, non visible, indéfini » qu'il trouve chez Poe, relie, entre elles, chacune de ses œuvres, nées, toujours, d'une émotion sincère et personnelle. Sa poésie est une interprétation constante, mais visionnaire de la vie, au double point de vue de la sagesse et de la beauté (2), et ses images sont soutenues par les souvenirs d'une sensibilité extrême, impressionnable par les variations les plus légères et les nuances les plus fugitives de la nature.

Avant de faire « du spectacle vivant de sa triste misère le travail de ses mains et l'amour de ses yeux » (*Le Mauvais moine*), il a longuement réfléchi et médité. « C'est par le loisir que j'ai en partie grandi », pourra-t-il reconnaître (3) avec la fierté de se distinguer des autres hommes de lettres qui « ne sont, pour la plupart, que de vils piocheurs très ignorants. » Sans doute, attribue-t-il à cette ignorance leur prétention de parler de tout, de se mêler de politique et de questions sociales, et de moraliser en vers. Il sait quel néant se dissimule sous l'éblouissant trompe-l'œil de leurs descriptions, et le fatras de leurs discours l'exaspère autant que l'écœure la platitude de leurs récits. C'est parce qu'ils veulent faire passer leur verbosité pour de l'inspiration qu'il s'élève contre celle-ci et la conteste. Et je ne doute pas que s'il eût dû choisir entre le purisme d'un Boileau et le délire poétique de tant de ses contemporains, il ne se fût rangé — par respect de la stricte probité intellectuelle — au côté du Régent du Parnasse...

Dire cela, ce n'est point répéter qu'il avait le tempérament d'un classique. Si, selon Remy de Gourmont, « le crime capital pour

---

(1) Il écrit, en 1852, à Poulet-Malassis qu'il est « plus décidé que jamais à poursuivre le rêve supérieur de l'application de la métaphysique au roman ».

(2) « Préoccupations simultanées de la philosophie et de la beauté en prose et en poésie ; du rapport perpétuel, simultané de l'idéal avec la vie » (*Note autobiographique*).

(3) *Mon cœur mis à nu.*

un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements » (1), et si ce crime me paraît précisément celui des poètes que l'humanisme et le rationalisme formèrent, Baudelaire se révèle le contraire même d'un classique (2). La question n'est point, pour lui, de se trouver des modèles, mais de découvrir le secret de l'accent dans la concision — en dehors de l'éloquence et des vaines fioritures, — l'art de substituer le gouvernement de l'intuition à la tyrannie de la logique, ou de restituer à la sensibilité le domaine qu'on avait trop longtemps abandonné en France au seul entendement.

Intelligent, certes ! et comme peu de poètes l'ont été avant et depuis lui, il oblige la raison à la même humilité que Pascal, qu'il rappelle, et, jusque dans la critique, où il s'affirma littéralement infaillible, il la soumet à un objectivisme instinctif et limite son rôle à suivre, attentive et lucide, les démarches mystérieuses de la divination.

Convaincu, par la fréquentation des théologiens, que le seul idéalisme est celui qui s'appuie fortement sur la réalité, persuadé par la lecture des lyriques anglais qu'il n'y a de poète que celui qui crée lui-même son objet, le miracle fut qu'au moment où le tourmentait le problème de l'art qu'il rêvait et par quoi il cherchait à rendre invisible « la ligne de suture entre le réel et le chimérique », des extraits des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe tombèrent sous ses yeux. Révélation fulgurante ! Le peu qu'il lut de l'auteur de *William Wilson,* dans de médiocres traductions tronquées, lui montra brusquement, comme dans un fragment de miroir, son véritable ménechme littéraire. Avant qu'il eût achevé de réaliser son œuvre, Poe lui découvrait « les lois obscures » en vertu desquelles il était en train de la produire.

---

(1) Préface du *Livre des Masques.*

(2) Il faut entendre parler avec dédain des « sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*) pour être édifié sur son opinion touchant la littérature traditionnelle.

Savez-vous pourquoi, confiait-il plus tard à Thoré, j'ai si patiemment traduit Poe ? *Parce qu'il me ressemblait.* La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites vingt ans auparavant.

Le phénomène d'affinités aussi étroites entre deux hommes s'avère unique dans l'histoire de la poésie, et il n'y a pas le moindre soupçon à élever là contre. Baudelaire n'imite point Poe ; Baudelaire n'assimile pas la pensée de Poe ; il la continue ; son accent pathétique prolonge « la plainte douloureuse de cette individualité maladive qui, du fond d'un cercueil fictif, s'évertue à intéresser une société troublée à ses mélancolies irrémédiables » (1). Sa ressemblance avec Poe est telle qu'elle l'incite sans cesse à parler de soi en parlant de son auteur. Poe éclaire la conscience artistique de Baudelaire et le justifie à ses propres yeux.

Il faut, c'est-à-dire, je désire, écrira-t-il à Sainte-Beuve, qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand'chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France.

Quel meilleur témoignage de sa bonne foi ? On ne met pas cet acharnement à assurer la gloire d'un écrivain dont on convoite l'originalité (2). La « commotion singulière » qu'il dit avoir ressentie au contact du Conteur américain n'est comparable qu'à celle de la grâce pour le chrétien en proie aux affres du doute. L'exemple de Poe dissipe ses incertitudes à l'égard de la possibilité d'une réalisation valable de l'idéal complexe qui le hante.

La subtilité métaphysique de cet écrivain, que les « réalités du monde affectaient comme des visions et seulement comme des visions » (*Bérénice*), et qui affirmait que « toute certitude est

---

(1) *Notice sur Edgar Poe.*

(2) Baudelaire ne connut l'œuvre de Poe qu'en 1846. Or, notons qu'au dire d'Asselineau (*Vie de Baudelaire*), dès 1843-44 « la plupart des pièces imprimées dans le volume des *Fleurs du Mal* étaient faites, et, douze ans plus tard, le poète, en les publiant, n'eut rien à y changer ».

dans les rêves » (1) écartait pour Baudelaire le voile sacré qu'il n'avait encore soulevé qu'en tremblant. L'œuvre de Poe répond, en effet, à la plupart des questions qu'il se pose ou qu'il est en train de résoudre. Il trouve en elle, avec le divin frémissement qu'il aime chez les lyriques d'outre-Manche, quelque chose de plus esthétique et qui, mieux accordé à son génie, le satisfait plus pleinement. Poe confirme Baudelaire dans son sentiment de la nature spirituelle des rapports de beauté. Farouchement hostile à tout utilitarisme, à toute idée de progrès, en réaction contre le milieu pratique où la fatalité l'a placé, Poe dénonce à Baudelaire ce qu'il y a de surabondant, de diffus ou d'informe encore dans les plus merveilleuses créations de la poésie anglaise, d'encombré ou d'alourdi de raisonnements, de considérations et de préoccupations morales étrangères à la suggestion musicale sinon colorée (2).

Dans l'étude qu'i lui consacre (*Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*) Baudelaire observe :

Ses compatriotes le trouvent à peine Américain, et cependant, il n'est pas Anglais.

Qu'est-ce à dire ? Il est Irlandais ; Celte, donc. Et voilà qui ne laisse pas de couronner la thèse que je défends ici. C'est par un Celte qu'au-dessus ou à travers la poésie britannique notre poésie se rend compte, avec Baudelaire, de ses ressources et prend conscience de sa véritable destinée.

Poe révèle à Baudelaire que la brièveté, l'ordre, la mesure, le souci de la composition sont compatibles avec l'indéfini de la

---

(1) *Notes nouvelles sur Edgar Poe.* « J'offre ce livre », écrivait l'auteur d'*Eureka*, « à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités ».

(2) L'effort du Romantisme, en Angleterre, tend précisément à libérer le beau de toute contrainte, à le dégager des entraves d'une conscience trop timorée. De là l'élan vers l'antiquité, la sensualité païenne, de ses représentants les mieux inspirés de Shelley à Keats et à Byron. Ils sont assez chargés de sentiment et de rêve pour pouvoir se détourner de la tradition chrétienne. C'est précisément le contraire qui a lieu chez nous.

sensation, le mystère et l' « étrangeté », ce « condiment indispensable de toute beauté », et qu'ils permettent « d'adapter le rythme au sentiment ».

« Passionnément épris d'analyse, de combinaison et de calculs » (*Notice du Corbeau*), cet écrivain volontaire, et d'une suprême distinction intellectuelle, qui semble prendre plaisir à effacer de ses œuvres toute trace de spontanéité ou d'inspiration, exprime justement les idées et parle le langage que devait le mieux comprendre Baudelaire. Il présente à son admirateur ébloui la fascinante image d'une poésie épurée, dégagée non seulement de tout élément didactique, mais de toute passion, et dont rien ne trouble le « caractère voluptueux de rêve ». En même temps qu'il bannit du domaine de la poésie la clarté brutale de l'esprit latin et qu'il en condamne la netteté géométrique, ou les effusions éloquentes, faussement désordonnées, régulières et monotones jusque dans leur surabondance, Poe s'élève contre le délire incohérent, la prolixité nuageuse où se dilue souvent l'extase des visionnaires lyriques anglais. Poe restitue au génie celtique cette vivacité dont le privait la lenteur méditative de la pensée saxonne, et, en réveillant son imagination engourdie par la somnolence d'une concentration d'esprit trop prolongée, il ravive du même coup son sens de la forme. Il croit qu'il existe une *limite* que l'artiste ne doit pas franchir, et au delà de laquelle son pouvoir d'incantation cesse d'être effectif, et c'est par cette croyance surtout qu'il se différencie d'un Wordsworth, d'un Byron, d'un Shelley et même d'un Coleridge, dont l'influence, cependant, fut sur lui si profonde.

Mais la forme, telle que la conçoit Poe, est plus musicale que plastique. Cela répond à la nature essentiellement *métaphysique* de son esprit, et par là, l'apparente aux Allemands, auxquels il serait injuste de ne pas reconnaître qu'il fut redevable par l'intermédiaire de ce même Coleridge et par Hoffmann (1). Le poète doit

(1) Mallarmé, et, derrière lui, plusieurs symbolistes, remontent par delà Baudelaire à Poe, qui partage avec Wagner leur fervente admiration.

« voir avec son oreille », écrira-t-il dans ses *Marginalia*. Pour lui, la vraie poésie, « création rythmique de la beauté », est celle qui suggère, plutôt non seulement qu'elle n'explique et ne décrit, mais ne peint. « Réveiller des échos indistincts », voilà le rôle qu'il assigne à la Lyre. Rien de plus chaste, de moins charnel ou de plus désincarné que son lyrisme. Jamais, même en Angleterre, n'exista artiste aussi prodigieux, doué d'un aussi médiocre pouvoir de réceptivité. Sa sensibilité extrême ne recueille presque rien du dehors. Il lui est impossible de voir et à plus forte raison d'imiter directement la nature. L'art ne saurait avoir pour lui d'autre but que la reproduction de ce que les sens perçoivent en elle « à travers le voile de l'âme » (*Marginalia*). Ses *ethereal* créations évoluent dans un monde extra-terrestre, au sein de ces « harmonies solennelles de lumière et de silence » dont parle Wordsworth, où il semble que l'air vibre aux moindres chocs comme une cloche immense de cristal, sur d'altières cimes limpides ou sur des étendues désertes et glacées.

J'ai observé, déjà, que les poètes britanniques traduisent plutôt l'impression qu'ils reçoivent de la nature qu'ils ne décrivent, et qu'ils en cherchent l'âme par delà les apparences. Poe fait mieux : il éclaire l'univers du rayonnement de sa pensée abstraite. « Créer, dira-t-il, c'est combiner... mais combiner des impressions psychiques plutôt qu'intellectuelles » ; et il écrira dans *Bérénice* : « Les sentiments ne me sont jamais venus du cœur et mes passions sont toujours venues de l'esprit. » Des bouquets d'arbres lui apparaîtront « comme des explosions de rêves » ; et je doute qu'on puisse non pas même préciser avec exactitude, mais déterminer seulement les paysages immatériels où ce poète de l'âme indestructible évoque sa vision idéale de la pure beauté. Sans cesse, comme dans ce *Dreamland* que cite Baudelaire parmi ses chefs-d'œuvre, il peint « quand l'œil du corps est fermé ». Ses thèmes, observera à son tour Walt Whitman, sont des thèmes nocturnes (*nocturnal themes*). Tout s'y sublimise dans une atmosphère d'absolue spiritualité, traversée de figures supra-humaines qui se détachent en

halo comme des fantômes sur un fond d'insondables ténèbres, pleines de résonnances mystérieuses...

Baudelaire ne s'élève pas si haut dans les solitudes transcendantales du génie où il n'est plus d'autre expression possible de la pensée que la musique. Baudelaire est trop foncièrement moraliste pour s'envoler ainsi de la terre et pour concevoir cette sorte d'infini magnétique que la Loi gouverne. Baudelaire, enfin, n'a ni l'intelligence scientifique ni l'abstraite mysticité de Poe. Il est plus humain. Il ne vit pas comme lui dans un monde où l'amitié et l'amour ne sont que des souvenirs, la nature qu'un ensemble d'ornements ou de signes qu'on interprète et qu'on utilise à son gré, et la vie elle-même qu'un symbole... La réalité l'enveloppe de toutes parts, et son œil, comme l'a dit Leconte de Lisle (1), « plonge en des cercles infernaux encore inexplorés... Les tortures de la passion, les férocités et les lâchetés sociales, les âpres sanglots du désespoir, l'ironie et le dédain, tout se mêle avec force et harmonie dans ce cauchemar dantesque, troué çà et là de lumineuses issues par où l'esprit s'envole vers la paix et la joie idéales. » Je laisse, ici, de côté les contes du grand Américain, d'une rigoureuse et presque clinique observation et dont M. Camille Mauclair a excellemment écrit qu'ils illustrent un système idéologique (2). Je ne m'occupe que de ses poèmes et je dois reconnaître que c'est la lettre plus que l'esprit qui en a impressionné Baudelaire. Aucune allusion chez eux à la vie moderne. Leur musique (n'est-ce pas cette « musique des sphères » à laquelle il est fait allusion dans le *Ver Conquérant* ?) se développe dans l'éternel et l'indéterminé (*indefiniteness*), et le sens en est ouaté et comme assourdi par le son... J'ai dit des poèmes de Baudelaire qu'ils participent tous d'une métaphysique supérieure. Mais cette métaphysique est chrétienne, non occulte comme celle de Poe.

(1) *Les poètes contemporains : Charles Baudelaire.*
(2) *Edgar Poe idéologue.*

L'idée du péché la commande, et devant son spiritualisme, l'assistant ou le défendant, marchent l'ironie et la satire (1).

Mais Baudelaire ne laisse pas de s'illusionner en partie sur l'exactitude de sa ressemblance avec Poe. De même qu'il donne inconsciemment le coup de pouce à sa nature et jusqu'à sa physionomie pour accentuer cette ressemblance, ses efforts ingénieux pour découvrir dans la pensée du « maître des secrets qui ne veulent pas être dits » (2) le plus d'analogies possible avec la sienne l'incitent à la fausser et à lui attribuer des qualités ou des défauts qu'elle n'a pas. Avec de nombreuses et presque surprenantes similitudes d'esprit et de goûts, Baudelaire et Poe différaient profondément par le tempérament, par les facultés sensibles surtout. L'artiste, chez Poe, tend vers l'épuration de la matière ; il est plus platonicien que chez Baudelaire. Poe se révèle plus attentif à l'art de composer que curieux de la volupté de la composition. L'imagination de Poe ne s'alimente pas comme celle de Baudelaire dans le monde physique, mais dans le monde psychique. Une mémoire plus riche des multiples formes de la vie renouvelle le rêve de Baudelaire, tandis que la mathématique règle l'hallucination de Poe. Enfin, je crois que si le pouvoir d'abstraction de Poe s'atteste supérieur à celui de Baudelaire, sa compétence esthétique est moins étendue. Baudelaire a un sens de la plastique et de la couleur qu'il s'en faut que Poe possède au même degré. Moins spirituelle, moins aérienne, moins désintéressée, en général, que celle de Poe, sa musique est plus adaptée à la variété des sentiments ou des sensations, et plus impressionniste. Si elle n'enlève pas l'âme sur une nappe d'ondes éthérées, elle force son refuge inviolable, en s'en approchant par les voies ramifiées des sens, avec des ondulations mystérieuses... C'est le cortège de la Reine

---

(1) Non, encore une fois, que Baudelaire soit didactique. Mais, pour parler comme Poe, s'il ne croit pas essentiel « d'inculquer une morale », un « enseignement moral circule tout au fond de son œuvre poétique » (Cf. *Longfellow's Ballads*).

(2) *L'Homme des foules.* M. Camille Mauclair a fort judicieusement observé que par un effet de sa nature nerveuse, Baudelaire força le parallèle entre Poe et lui (*Charles Baudelaire : sa vie, son art, sa légende*),

de Saba entrant dans la grotte de l'ascète et l'illuminant de ses joyaux et la parfumant de ses parfums...

Il aimait, a écrit Baudelaire dans la notice qu'il a consacrée à l'auteur du *Corbeau*, les rythmes compliqués, et quelques compliqués qu'ils fussent, il y enfermait une harmonie profonde.

L'unité d'un poème d'Edgar Poe est dans son motif musical — d'essence idéologique — et *Utalume*, par exemple, aboutit à la notion pure. Jamais le chant de Baudelaire ne s'allège à ce point. Jamais il n'édifie dans l'absolue de constructions pareilles à ce *Palais hanté*, joyau des « Etats du monarque pensée », et où « à travers deux fenêtres lumineuses se meuvent harmonieusement des esprits, au rythme d'un luth bien accordé ». A peine évoque-t-il, sur un lit de débauche, la vision tragique de son envahissement par la tourbe des passions :

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !
— Un parfum nage autour de votre gorge nue !...
(*Causerie*).

Il n'est de fuite et d'oubli dans l'idéal, chez Baudelaire, sans brutal rappel à la réalité ou, inversement, de piétinement dans la réalité sans élan sauveur vers l'idéal. Aussi point d'art plus complexe et plus allusif que le sien. C'est proprement un sortilège et comme un labyrinthe de subtilités où nous ne nous perdons que pour nous retrouver sans cesse à travers mille réminiscences de sons, de couleurs, de formes et de parfums, mille nuances fugitives de sensations ou mille instables figurations d'idées et de sentiments.

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles...

Inutile d'achever les strophes fameuses. On ne les cite si volontiers que parce qu'elles sont les plus révélatrices ou les plus initia-

trices de l'œuvre de Baudelaire. L'essentiel du secret de sa profonde originalité s'y trouve, en effet, exprimé. Il est le premier des poètes en France, non pas seulement à soupçonner la diversité dont l'unité de la nature se compose, mais à en éprouver l'évidence et à pouvoir discerner dans le jeu protéique des *correspondances* les moindres phases de sa vie émotive tout entière, morale, sentimentale et physique. Ses poèmes « qui chantent les transports de l'esprit et des sens » se tissent toujours sur plusieurs plans, et, toujours, derrière le monde visible nous font entrevoir le monde invisible et nous révèlent l'éternel sous l'éphémère...

Sur ses méthodes, sa technique, sa conception de l'art du poète, Baudelaire a semé dans ses articles et dans ses notes maints documents précieux, et qui prouvent de quelle « manière consciente et réfléchie », comme l'a dit M. André Gide (1), il a fait « de la perfection secrète de la forme le but et la raison de ses poèmes ».

Dans un projet de préface pour une seconde édition des *Fleurs du Mal* il écrit (2) : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique *aucune théorie classique* » ; « que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, *comme les langues latine et anglaise* » (3).

Par Sainte-Beuve, qui a trouvé dans les anciens de nombreux exemples d'allitérations et d'assonances et qui, le premier entre les Romantiques, a tenté d'en reproduire les effets (4) ,par les Latins qu'il pratiquait beaucoup et avec clairvoyance, mais surtout par les Anglais, Baudelaire s'avise de bonne heure du merveilleux

---

(1) Cité par M. Jean Aubry : *Baudelaire, et Swinburne*, « Mercure de France », 16 oct. 1917.

(2) Baudelaire : *Œuvres posthumes.*

(3) « Notre langue, disait-il encore, n'est-elle pas pleine de rythmes plus merveilleux et plus nombreux que ceux afférents à la musique ; et, comme cette dernière, n'a-t-elle pas aussi ses rondes et ses blanches, ses noires, ses croches, ses doubles et ses triples croches, ses andantes, ses rugissements et ses soupirs ? » (Léon Cladel, cité par Jacques Crépet: *Charles Baudelaire*).

(4) Cf. *Les poésies de Joseph Delorme* et leurs commentaires.

parti qu'on peut tirer du retour dans un vers d'une même consonne ou d'une même voyelle. Alors que ce retour est précisément évité avec soin par les classiques qui le considèrent comme fautif, il le pratique avec une habileté et une finesse d'oreilles inouïes :

Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles
(*Obsession*).

Sur le dos satiné des molles avalanches
(*Tristesse de la lune*).

Mais la tristesse en moi monte comme la mer
(*Causerie*).

Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau
(*Pièce XLIV*).

Les houles en roulant les images des cieux
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
(*La vie antérieure*).

Il a trop de discrétion et de distinction naturelles pour demander cependant à l'allitération de ces effets grossiers « d'harmonie imitative » que commirent Voltaire et Lefranc de Pompignan, et jamais il n'écrirait à contresens, comme Sainte-Beuve lui-même, cet alexandrin auquel — on ne sait par quelle aberration — Théophile Gautier trouvait « une douceur fondue et toute italienne » :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini.

Il se gardait bien de se livrer, en outre, à une débauche de sonorités comparable à celle des *Cloches* où Edgar Poe, en disciple enthousiaste de Coleridge (1) exalte son procédé jusqu'à l'exagération. C'est que, « plein de méthode et se mouvant cependant en dehors de toute méthode connue » (2), il se défie de l'insistance

(1) Cf. *The ancient Mariner* : The fair breeze blew, the white foam flew, etc...
(2) Notice sur *Edgar Poe*.

et des systèmes. C'est surtout, comme je le lis dans ses notes, qu'il assimile « la langue et l'écriture » à une « opération magique », à une « sorcellerie évocatoire », et qu'il croit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement, sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté » (1).

Quand il écrit, avec un sourire pincé, que « la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique, par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire » (*Projet de préface*), croyez bien qu'il n'offre sa recette que parce qu'il sait pertinemment que le tour de main seul en peut assurer la réussite... Au seuil du laboratoire où ce prodigieux alchimiste s'ingénie à découvrir « les rapports intimes et secrets des choses », la formule de Pythagore flamboie : *Arrière les profanes !* car « celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète ».

On a beaucoup loué, et, à la vérité, non tout à fait sans raison, « l'instinct rythmique » de Victor Hugo sur qui j'aurai, d'ailleurs, l'occasion de revenir pour préciser son influence, et sur la formation de Baudelaire lui-même. Mais, c'est un instinct qui avait ses limites et qui ne s'est pas éveillé tout de suite chez lui... Victor Hugo a vécu tant d'années, sa gloire s'étend sur une si vaste et riche période littéraire, qu'on est assez souvent induit à lui attribuer l'honneur de découvertes dont il n'eut que le mérite de savoir profiter avec cette merveilleuse adresse verbale qui le caractérise. Ainsi, ses meilleures réussites musicales sont postérieures, sans contredit, non seulement à l'apparition des *Poésies* de Joseph Delorme (1829), mais à celles de la publication dans des revues des premiers poèmes de Baudelaire (1845-1855).

A partir des *Chants du Crépuscule* et des *Voix Intérieures* (1835-1837), les exercices de virtuosité où s'était amusée son alerte jeunesse ne lui suffisent plus, cependant ; et il entreprend de

(1) *Fusées.*

traiter des thèmes lyriques et de les orchestrer. Comment les orchestre-t-il ? En architecte et en sculpteur. On est tout de suite frappé, en effet, par l'ordonnance symétrique, un peu massive, de ses constructions dont les parties, toujours très équilibrées, se balancent harmonieusement. Le volume et la ligne, voilà ce qui domine dans les compositions musicales de Hugo, au moins dans celles où il n'est encore ni le « poète épique » de *La Légende des Siècles*, ni le « poète apocalyptique » de la *Fin de Satan*. La musique de ses vers est dans un mouvement oratoire. Elle lance, retient, suspend, élargit le discours d'une façon souvent admirable et fort expressive, et dessine de beaux gestes dans l'espace. On la pourrait dire descriptive ou plastique. C'est une musique qui complète ou souligne l'image, l'enferme dans ses lignes qu'elle suit exactement et, sa délinéation faite, la colore parfois ; mais ce n'est jamais une musique qui traduit la démarche hésitante d'un sentiment ; le bercement d'une extase ; le frisonnement d'une angoisse ; la palpitation d'un espoir ; la caresse féline d'un désir ; un doute ; un souvenir ; un regret... Elle n'est pas une lueur qui s'éveille, s'éteint, reparaît... Il n'y a pas d'ombre autour, pas de prolongement au delà... Je la sens réglée par des lois précises et formelles, intelligentes, non par l'émotion, et, pour tout dire, elle me paraît plus arithmétique que rythmique... Victor Hugo, pour illustrer le développement logique de son éloquence, recourt à la collaboration de mouvements sonores et mesurés, mais la musique ne le prend jamais « comme une mer » ; elle n'anime pas son poème, ne le porte pas sur ses vagues, ne le plie pas comme une algue à ses ondulations, et ne le fait pas dessiner sur elle des arabesques mélodiques ou piquer des notes, comme des phosphorescences.

Même en possession de son art de la coupe du vers, et parvenu à la complète connaissance de la valeur du mot pris en soi comme son, Victor Hugo est plutôt descriptif en musique que musicien proprement dit. Qu'est-ce que *Un peu de musique*, par exemple, dans *Eviradnus*, que cite invariablement la critique universitaire quand elle veut rendre hommage au génie rythmique de Hugo ?

Ecoutez ! C'est un nid qui murmure invisible
Un bruit confus s'approche...

le commentaire expressif d'une assez médiocre romance :

Si tu veux, faisons un rêve,
Montons sur un palefroi...

Encore, ici, faut-il louer sans réserve l'habileté du poète à *figurer* le bruit ; à suivre et à noter ses variations, à *en faire l'histoire,* comme il faut aussi, souvent, l'admirer de réussir des transpositions d'art. (*Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle...*)

Mais autre chose est de faire des poèmes proprement harmoniques, inspirés, soutenus, conduits par un thème musical, conçus comme des partitions et dont le mouvement et les sonorités ne doublent ou n'enveloppent plus seulement l'idée et le sentiment, mais dont le sens et le son coïncident ou plutôt soient si intimement, si *spirituellement* liés qu'on n'en puisse concevoir la séparation.

Rappelons-nous-le : Victor Hugo méprisait la musique ; Baudelaire, au contraire, l'aimait à la passion. Un poème, même quand il est pour lui une peinture, est d'abord un chant. Il n'admet pas en vers le langage uniquement parlé, c'est-à-dire le récit, la description, le prêche ou la plaidoirie pour qui le nombre et la rime n'ont que la valeur d'accessoires ou ne jouent que le rôle d'accompagnateurs. Baudelaire sent musicalement. Le rythme pour Baudelaire est l'essence même du poème ; et les mots qui composent les vers du poème sont autant de timbres indispensables à sa signification ou à sa suggestion :

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir
Et lorsque tu n'auras pour alcôve *et* manoir
Qu'un caveau pluvieux *et qu'une* fosse creuse...
(*Remords posthume*).

Ce soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :
« *Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,*
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité. »
(*L'Ame du vin*).

Parce qu'on trouve dans les *Petits Poèmes en prose* l'ébauche ou la reprise de plusieurs pièces des *Fleurs du Mal*, et parce que Baudelaire a dit avoir rêvé le miracle d'une prose « sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », on a prétendu que ses vers avaient une allure de prose versifiée. Evidemment, aux oreilles de ceux qui prennent pour de la musique les balancements réguliers ou la monotone ampleur du discours, la complexité du verbe baudelairien peut rappeler le style des prosateurs. Nul style de poète n'est moins « style poétique », au surplus. Baudelaire ne craint pas, en disciple avisé de Sainte-Beuve, de renoncer résolument au lyrisme plutôt que de se résigner à de misérables remplissages, et à cheviller à grand renfort d'épithètes redondantes. Il préfère être prosaïque que poncif, vulgaire ou familier que faussement noble, par exemple dans *La voix* où il oppose avec tant de bonheur le langage ferme de l'esprit positif au langage aérien de l'idéal (1).

Viens ! oh : viens voyager dans les rêves...

Si nous n'avions Verlaine, j'assurerais qu'il n'y a pas de poète dont le génie soit aussi peu oratoire que le sien. A part dans deux ou trois pièces, entachées de quelque rhétorique, il ne vise jamais à l'éloquence et ne se ménage jamais un effet. Par horreur de la monotonie, du développement symétrique et du fastidieux équilibre, il évite les préparation, les périodes et préfère, à l'affirmation lourde, l'insinuation discrète, la réserve à l'accumulation persuasive (2), « Le dessin arabesque est le plus spirituel des dessins », a-t-il noté dans ses *Fusées*. Quand il n'est pas austère

(1) Cf. Albert Cassagne : *Versification et métrique de Charles Baudelaire.*

(2) De là le nombre de relativement élevé de sonnets que l'on compte dans son œuvre ou de poèmes à quatre strophes de quatre vers, et qui ussent été, sans doute, eux-mêmes des sonnets, s'il avait pu les ramener, sans les mutiler, à la mesure prescrite.

et solennel, drapé comme une statue descendue de sa niche romane, dans les plis durs d'une robe de moine :

Sache qu'il faut aimer sans faire la grimace
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.

(*Le Rebelle*).

Quand il ne s'envole pas d'un sublime coup d'aile dans les pures régions de l'éther :

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

(*Une charogne*).

il aime à infléchir avec câlinerie sa phrase — onduleuse et susurrante — aux mouvements du sentiment, à la faire frôler l'idée comme un beau chat voluptueux :

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
Et revis mon passé blotti dans tes genoux...

(*Le Balcon*).

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse...

(*Sonnet XXVII*).

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !

(*Semper eadem*).

Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

(*Recueillement*).

Il ne projette pas sur ses poèmes cette brutale clarté qui effarouche les suaves figures de la méditation, disperse, comme des feuilles tourbillonnant sous l'ouragan, les souvenirs plaintifs, les

mélancolies craintives et les tristesses alanguies. Une brume diffuse flotte sur la plupart de ses créations ou les enveloppe d'un « vague halo d'étrangeté », selon la très heureuse expression de M. Paul Bourget (1). Il se garde de dissiper cette atmosphère trouble, propre à l'évocation musicale et colorée, qui seule importe. Au lieu d'enchaîner les explications, de démontrer, de définir, de prouver, il laisse « carrière à la conjecture » (*Fusées*). C'est que le rêve, non la raison, gouverne ses poèmes. L'intelligence y cède à la sensibilité et surtout à l'imagination.

Ne confondez jamais, a-t-il dit, les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination. Ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs (2).

Des êtres et des souvenirs ! Sa poésie en fait surgir à chaque vers, et souvent de plusieurs plans à la fois. Ses « cordes sonores » sont d'une sensibilité si délicate qu'une émotion, chez lui, ne s'éveille jamais sans en susciter d'autres, et que ses vibrations se prolongent toujours au delà d'elles-mêmes en se diversifiant à l'infini. Sans avoir vécu une existence exceptionnelle, il se révèle plus riche d'impressions que les mieux favorisés par les événements. C'est qu'il possède la faculté maîtresse du poète : la mémoire sensible. Il n'oublie rien de ce qu'il a éprouvé, et, dès l'instant d'écrire, se laisse envahir, *comme dans le rêve,* par des réminiscences jaillissant de tous ses sens à la fois. De là, ce que Sainte-Beuve appelle son « abandon quasi précieux d'expression ». Il ne tire pas, en effet, ses sujets au cordeau, et n'ordonne jamais ses compositions selon un procédé logique, à *la française.* « Il joue l'indolence et la distraction. » Si la branche parasite se jette brusquement en travers de l'allée où il chemine, il ne l'élague pas ; il jouit de l'ombre inattendue dont elle voile sa perspective...

Et c'est toute une révolution qu'il opère dans l'art poétique. Ceux

---

(1) *Essais de psychologie contemporaine.*
(2) *Critiques littéraires* : « Prométhée délivré », par L. de Senneville, dans les *Œuvres posthumes.*

qui savent le lire, se le chanter à voix basse ou à voix intérieure, ne peuvent plus concevoir qu'on écrive désormais en vers comme on écrivait avant lui. D'une idée ou d'un sentiment il ne révèle que les points culminants et lumineux. Il en laisse dans l'obscurité la chrysalide informe. Il ne nous fait pas assister à sa lente métamorphose, à l'élaboration qui prépare l'éclosion des accents suggestifs :

> Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
> L'amour n'a plus de goût non plus que la dispute ;
> Adieu donc, chants de cuivre et soupirs de la flûte !
> Plaisir, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !
> Le Printemps adorable a perdu son odeur !
>
> (*Le goût du néant*).

Il y a plutôt rapport de tons que rapport de masses, unité d'impression qu'unité intellectuelle dans ses poèmes (*Chant d'automne, le Balcon*). Nombre d'entre eux se composent de fragments et pourraient se détailler en quatrains. Souvent, le lien qui en rattache les parties semble manquer (*Le Guignon*). Ses motifs favoris sont essentiellement évocatoires. Un souvenir nonchalant, une vision fugitive, un regret attendri et souriant les traversent, croisent ou surchargent la persistante obsession de tristesse ou de remords qui en fait généralement le fond. Aussi la phrase poétique de Baudelaire n'est-elle pas narrative et puise-t-elle plus de ressources dans ses sonorités que dans ses modulations. Elle se distingue par ses frémissements nerveux ; ses arrêts ; ses retours sur elle-même et ses répétitions ; l'intensité aiguë de ses cris et l'accent douloureux de ses sanglots ; sa violence dans la révolte et sa profondeur dans le désespoir (1). Il y a toujours, chez elle, concordance intime de mouvement avec l'émotion qui l'a suscitée :

---

(1) Baudelaire écrit dans son projet de préface pour une seconde édition des *Fleurs du Mal :* « Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole ou le zigzag figurant une série d'angles superposés ».

Fortes tres | ses |, soyez la houl | e | qui m'enlève !
(*La chevelure*).

Et cependant |, je sens ma bouche | aller vers toi.
(*Femmes damnées*).

Je te hais, | Océan, | tes bonds et tes tumultes |
Mon esprit les retrouve en lui !
(*Obsession*).

Ma douleur | donne-moi la main ; | viens par ici.
Loin d'eux...
(*Recueillement*), etc...

« Les mots sont des dépôts d'idées », disait Taine. Baudelaire en fait aussi, en fait surtout des dépôts ou des pôles de sensations... Il veut qu'il y ait affinité étroite entre l'impression et l'expression. Il cherche à rendre les états particuliers de son âme avec des images et des mots — et plus encore, peut-être, avec des images suggérées que décrites, avec des sonorités assemblées que des mots — images et syllabes devant être comme l'incarnation de ces états d'âmes. Aussi ne traduit-il pas ses sensations avec des images simples et parallèles. Il n'en emploie guère que de compliquées, et qui, avec l'idée, n'ont que des rapports mystérieux et éloignés. Ses comparaisons sont plus souvent détournées que directes et presque toujours d'essences différentes. Ce qu'il a vu lumineusement, le poète ne le rend pas que par les couleurs ; ce qu'il a vu sculpturalement, il ne le rend pas que par la plastique ; ce qu'il a entendu musicalement, il ne rend pas que par le chant. « Le génie de la faiblesse et de l'impropriété (1) », s'écrie Brunetière. C'est que ce n'est plus assez pour Baudelaire de dire d'une voix qu'elle gazouille comme un oiseau ; d'une gorge qu'elle a la fermeté du marbre ; d'une chevelure noire qu'elle est pareille à l'ébène. S'étant avisé que :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,

il traduit avec des mots lumineux des sensations musicales, ou,

(1) *Questions de critiques.*

inversement, il évoque des couleurs avec des sons ; il dit des parfums « qu'ils révèlent au palais des *idées* qui appartiennent à l'odorat », et il les voit « valser mélancoliquement dans l'air du soir ». Devant un tableau il entend des *fanfares* et comme un « soupire étouffé de Weber ». Emu jusqu'à l'extase par les diverses beautés d'une femme aimée, il en harmonise si délicieusement les accords que, dans la métamorphose « de tous ses sens fondus en un »,

> Son haleine fait la musique
> Comme sa voix fait le parfum...

Reprochant à ses jeunes années de l'avoir fui trop vite, Victor Hugo se plaignait qu'elles ne pussent le reprendre sur leurs ailes. Image raisonnable. Baudelaire hasarde magnifiquement :

> Voilà que j'ai touché l'automne des idées...

puis, sans transition, dans le décor et l'atmosphère de la saison évoquée :

> ... Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
> Pour rassembler à neuf les terres inondées
> Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.
>
> (*L'ennemi*).

Ne lui demandez pas de respecter les distinctions qu'une logique arbitraire établit entre les sensations physiques et les perceptions intellectuelles, entre les choses de la chair et celles de l'esprit. Il voit son âme « sillonner l'immensité profonde », *plonger dans l'éther* comme un nageur dans les flots et boire

> Comme une pure et divine liqueur
> Le feu clair qui remplit les espaces limpides.
>
> (*Elévation*).

Sans cesse il mêle l'épithète matérielle à l'épithète morale, et détourne le mot de sa signification propre ou habituelle :

L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane
(*Sed non satiata*).
Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues
(*La Chevelure*).
O lune de ma vie ! emmitouffle-toi d'ombre...

puis, quelques lignes plus bas :

Charmant poigard, jaillis de ton étui !
Allume ta prunelle à la flamme des lustres !
(*Le Possédé*).
L'espérance qui brille aux carreaux de l'auberge
Est soufflée, est morte à jamais !
(*L'irrémédiable*).
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige
(*Harmonie du soir*).
Des plaisirs plus aigüs que la glace et le fer
(*Ciel brouillé*).
Tout l'hiver va rentrer dans mon être
(*Chant d'automne*).
Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !
(*Causerie*).
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En vapeurs montera mon esprit orageux
(*A une Madone*).
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient
(*Le flacon*).
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
(*La cloche fêlée*).
Les fleuves de charbon monter au firmament
(*Paysage.*)
Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer...
(*Les Phares*), etc...

Dans les six ou huit pages d'une pénétration aiguë qu'il lui

consacre, Jules Laforgue (1) loue ses *comparaisons crues,* qui « soudain, sans l'harmonie d'une pensée, mettent en passant le pied dans le plat » :

La nuit s'épaississait ainsi... qu'une cloison.

Il l'admire de savoir être familier tout en restant suprêmement distingué, et de pouvoir dire, sans ridicule ni « poncif racinien » : *Andromaque, je pense à vous* et *Veuve d'Hector, hélas !* dans un morceau (*Le Cygne*) où il évoque le nouveau Carrousel, les démolitions du Paris moderne, le bric-à-brac et la voirie. Aussi bien n'assigne-t-il pas à la poésie de domaine déterminé. Il sait, comme l'autre, faire, lui aussi, son miel de toutes choses. A la sensation élargie jusqu'à la pensée, la réminiscence littéraire se mêle dans son esprit, et il compare l'amant pour qui l'idéal est la volupté à un *astrologue noyé dans les yeux d'une femme.* Rien ne lui paraît indigne de concourir à la suggestion, qui est proprement l'objet de l'art du poète. L'artiste s'atteste si puissant chez lui, si original, si sûr de se créer à chaque instant sa règle ou plutôt ses lois supérieures de beauté, qu'il peut se soustraire à la tyrannie de la tradition sans éprouver le besoin d'obéir à des conventions. Il n'y a plus de genre noble, pathétique, bucolique, badin, sublime, etc..., et qui requièrent un ton, un répertoire appropriés, avec Baudelaire. Rien, dans ses compositions, que l'unité du sentiment, de l'atmosphère dans laquelle trempe le sujet. Quel autre aurait osé, sans peur de détonner, comme l'observe Laforgue, avant

Et les grands ciels qui font rêver d'éternité

ce vers insolite :

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité ?
... des yeux illuminés ainsi que des boutiques ?

---

(1) *Littérature,* notes sur Charles Baudelaire, dans ses *Mélanges posthumes.*

J'ai dit qu'il possède la faculté maîtresse du poète : la mémoire sensible. Mais il a, en outre, le génie d'évoquer à son gré les souvenirs les plus différents (visuels, auditifs, olfactifs, tactiles) et de nous amener à l'état de réceptivité et d'extra-lucidité nécessaire à en admettre la rencontre ou l'association les plus saugrenues, et à les laisser accomplir en nous leur œuvre magique. Cet artiste voluptueux, que l'odeur du sein de sa maîtresse *guide* « vers de charmants climats », et qui voit un hémisphère dans une chevelure, peut aussi faire appel, en même temps, à nos sensations d'hommes primitifs et de civilisés et mêler invisiblement le naturel à l'artificiel. Il parle d'yeux « attirants, comme ceux d'un portrait », note « le fracas roulant des omnibus », et demande au *wagon* de l'emporter loin d'ici, où la « boue est faite de nos pleurs ». Sans cesse, il fait allusion aux multiples aspects de la cité, à sa population, aux œuvres de ses peintres et de ses musiciens, à ses opéras et à ses féeries :

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore...

... Mais mon cœur que jamais ne visite l'extase
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze...
(*L'irréparable*).

Le premier, sans lui rien retirer de son charme et de son prestige, il montre la femme dans l'*alcôve*, au milieu non seulement de ses bijoux et de ses parfums, mais de ses fards, sous son *linge*, et dans ses vêtements, balançant le *feston et l'ourlet*. Il la voit se *développer* avec indifférence et la compare aux bêtes, à l'*éléphant*, au *singe*, au *serpent* que ses grâces animales rappellent, au « beau vaisseau qui prend le large » et dont sa démarche imite le mouvement. Ainsi de l'air, dont il dénonce « les miasmes morbides », ou qu'il voit « plein du frisson des choses qui s'enfuient » ; ainsi

des ciels où l'industrie pousse ses fleuves de charbon et qu'illuminent les feux des cheminées d'usines (1).

Sur l'éternel, il note les particularités significatives du transitoire et sur l'immuable, celles du fugitif. Son œuvre est une invention, une création, une découverte perpétuelles. Elle ne reprend plus seulement les grands thèmes de la « divine symphonie », elle ne chante plus seulement l'Homme et la Nature, mais les hommes contemporains et la nature telle qu'ils la voient, avec ce qu'ils y ont ajouté ou retranché. A la notion du primitivisme — ou, encore, de cet édénisme livresque qu'on allait chercher dans l'imitation de l'antiquité — et qui gouverne jusqu'à lui notre poésie lyrique, il a substitué celle du modernisme. Il nous initie à une façon nouvelle de goûter la vie. Il nous en propose — malgré son pessimisme — des motifs plus précieux de délectation. Des profondeurs obscures de l'être, son vers ardent, triste, ironique et langoureux, exhume à la lumière le trésor d'impressions qu'on croyait à jamais enfouies. « Le malheur des écrivains, constatait Vigny dans son *Journal* est qu'ils s'embarrassent peu de dire vrai, pourvu qu'ils disent. Il est temps de ne chercher ses paroles que dans sa conscience. » Baudelaire cherche les siennes, en outre, dans son inconscient. Sa plus grande gloire, a écrit Théophile Gautier (2) « sera d'avoir fait entrer dans les possibilités du style des séries de choses, de sensations et d'effets innommés par Adam, le grand nomenclateur ». Il *nomme*, il est vrai, les espoirs et les regrets, les curiosités et les craintes, les désirs et les répulsions qui grouillent dans les ténèbres du monde intérieur et il les projette en images hallucinées sur l'écran de ses poèmes. C'est fini, avec lui, de l'âge des légendes, des épopées, des mystères, magnifiant les hauts faits héroïques, les conquêtes ou la foi des groupes humains.

Le règne de l'homme solitaire a commencé. Tout ce qu'il y

---

(1) Sainte-Beuve avait déjà écrit cependant :

Mais j'ai vu du faubourg fumer les cheminées,
J'ai regagné la ville aux nuits illuminées
Et le pavé mouvant...

(2) *Préface* à l'édition de 1863.

avait à dire a été dit de l'homme naturel ou social avec ce qu'on savait de ses évidentes réactions sous la double influence de son milieu et de ses semblables. Il sied d'élucider, dans un esprit désintéressé, le problème complexe de l'individu. Les lyriques d'outre-Manche nous y invitaient. Baudelaire, à leur exemple, se regarde vivre. Parallèlement à Vigny, le plus original poète du siècle avec lui, qui s'élève au-dessus de la vie pour en dégager une *idée de la vie,* il s'élève au-dessus des sensations pour en dégager *un sens et un sentiment de la vie.*

Rappelons-nous la pièce célèbre : « Je suis la plaie et le couteau... et la victime et le bourreau ».

Il s'est immolé lui-même sur l'autel de l'art qu'il croyait aussi celui de Dieu, et l'impression qu'ont reçue de son sacrifice ceux qui savent voir a été telle que la poésie lyrique française, depuis trois siècles éclipsée, en a renconquis d'un seul coup sa place au rang des plus belles du monde !

DEUXIÈME PARTIE

LA RÉACTION PARNASIENNE ET LE RENOUVEAU DE LA FANTAISIE

I

...La poésie va devenir raisonnable, ce qui est sa manière de perdre toute raison d'être.

REMY DE GOURMONT.

Lorsque Baudelaire meurt, en 1867, la réaction poétique triomphe qui s'est produite contre le Romantisme, une vingtaine d'années plus tôt, et dont les protagonistes ont été groupés par Catulle Mendès dans la *Revue Fantaisiste* fondée en 1859, puis peu après par Louis-Xavier de Ricart dans *l'Art* et enfin dans le *Parnasse Contemporain* (1).

L'esprit qui anime la nouvelle école ou — ainsi qu'on disait — le nouveau cénacle, n'est pas, comme on pourrait le croire, inspiré par le génie de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Sans doute, cette école honore-t-elle en lui le parfait artiste, l'écrivain dont l'œuvre est une protestation contre « la poésie trop peu serrée de Lamartine et de Musset » (2) ; mais elle ne le suit pas dans ses recherches musicales, sa curiosité du modernisme et son approfondissement du sens du mystère. Ses maîtres sont, parmi les survivants du Romantisme, Victor Hugo et surtout Théophile Gautier ; et

(1) La première livraison en paraît en 1866 (Cf. Xavier de Ricard : *Petits Mémoires d'un Parnassien*).

(2) Gustave Kahn : *Le Parnasse et le Petit Traité de la Poésie française* (Revue Blanche).

parmi les contemporains ou les cadets de Baudelaire, Leconte de Lisle et Théodore de Banville. Si les Parnassiens se réclament, en outre, d'Alfred de Vigny, ce n'est point pour son symbolisme ; c'est pour la dignité de son attitude sans gesticulations et la puissance philosophique de sa pensée. Ce que je me suis efforcé de montrer qu'il y avait de britannique, ou plutôt, de celtique, dans l'art de Baudelaire, semble avoir à peu près complètement disparu de l'art parnassien. Comme son créateur authentique, Théophile Gautier, celui-ci en effet, se détourne de l'Occident pour découvrir dans la lumière de l'Orient de purs modèles de beauté. Les poètes du Parnasse sont excédés par les indiscrètes et souvent puériles confidences des romantiques, leur éloquence déclamatoire et surtout leur moyen âge de mélodrame dont ils tirent de trop faciles effets de sublime et d'horreur.

Dès 1840, Victor Hugo, attentif à suivre l'évolution de son temps et à s'y adapter, accuse la tendance qui se manifeste en écrivant dans une de ses préfaces (1) que « sans méconnaître la grande poésie du Nord... il a toujours eu un goût très vif pour la forme méridionale » et qu'il « aime le soleil ». Le soleil des parnassiens n'est plus celui qui enveloppe les évocations d'un exotisme superficiel des romantiques. L'Espagne, l'Italie, les pays barbaresques de ceux-ci servent seulement de décor, sans exactitude, à des scènes passionnées. Ils décrivent des contrées qu'ils n'ont jamais vues. Or, pour les parnassiens, « faire des Orientales sans avoir vu l'Orient, c'est faire une gibelotte sans avoir de lapin », comme l'écrit Maxime du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires.*

L'esprit de l'Encyclopédie, un moment éclipsé, reparaît. Un renouveau de rationalisme se produit en France, et le dédain est presque unanime qui rejette aux ténèbres de l'ignorance, avec la foi des ancêtres, l'idéal chimérique de la génération de 1818 à 1835. Par delà Lamartine, c'est à Chénier qu'on remonte et à Ronsard. Non Théophile Gautier lui-même, sans doute, dont la

(1) *Les Rayons et les Ombres.*

curiosité s'attarde, par bonheur, aux « grotesques » du début du XVII[e] siècle. On répudie le lyrisme que l'on confond avec le sentimentalisme élégiaque et la rhétorique, et l'on revient à l'impersonnalité classique et à la règle. Je le répète : on est attiré vers l'antiquité, berceau de la culture méditerranéenne, et comme les auteurs de la *Franciade* et de l'*Hermès* on se laisse tenter par les grands sujets épiques, philosophiques et scientifiques. Particularité bien singulière, cependant, au « positivisme esthétique » qui s'instaure et dont parle Brunetière (1), l'idéologie et l'érudition germaniques contribuent à prêter un caractère aussi éloigné que possible de notre tempérament. A la suite de Viennet, qui rêve de nous donner notre *Enéide,* de Quinet, très profondément imprégné de culture allemande et qui conçoit un *Napoléon* dans le style des *Niebelungen,* de Soumet, de Louis Bouilhet, même dont les *Fossiles* racontent la genèse du monde, les parnassiens se préoccupent de questions transcendantales et ambitionnent de brosser, en de larges fresques, l'histoire de l'humanité.

Le germanisme avait effleuré seulement les romantiques, écrivains turbulents et assez superficiels, très peu intellectuels, en tout cas, dans l'ensemble. Ils n'avaient guère été influencés par l'art allemand qui, — sauf dans la musique, — parle plus à l'esprit qu'au cœur et aux sens, et ils n'avaient vu dans le *Faust* de Gœthe que sa magie et ses diableries, ses alambics et ses cornues. Burger les avait séduits par son pittoresque macabre et Hoffmann par son fantastique assez péril (2). Les parnassiens, au contraire, plus instruits que leurs devanciers, mieux renseignés sur les travaux des historiens et des philosophes de leur temps, des Blaze de Bury,

---

(1) *Evolution de la poésie yrique ; la renaissance du naturalisme.*

(2) « A première vue, les souvenirs de la poésie germanique apparaissent nombreux chez nos lyriques... Quand on y regarde de près, on s'aperçoit que ce sont des emprunts tout superficils, quelques traits singuliers, des éléments de pittcresque, qui viennent prendre place dans les œuvres de second ou de troisième ordre... rien d'essentiel. En fait, notre grand lyrisme du XIX[e] siècle, celui des Lamartine, des Vigny, des Hugo, dans ce qu'il a de profond et de durable, ne doit que fort peu de choses à l'Allemagne » (L. Reynaud : *L'influence allemande en France au* XVIII[e] *et au* XIX[e] *siècle).*

Univ. of Arizona Library

des Cousin, des Quinet, des Michelet, des Taine et des Renan, bientôt, qui se rendent en Allemagne et leur révèlent Hegel, les ethnographes et les métaphysiciens d'outre-Rhin, se laissent pénétrer par ce qu'il y a de plus original, de plus puissant et de plus actif, de plus capable donc d'exercer une réelle influence à l'étranger dans le génie allemand : son interprétation des problèmes éternels et des rapports de l'homme avec l'univers.

Baudelaire, avec sa clairvoyance habituelle, avait tout de suite distingué les deux tendances (paganisme, d'une part, idéologie, de l'autre) qui se manifestaient chez les nouveaux poètes et quoique ceux-ci saluassent en lui un de leurs maîtres, il ne leur cachait pas sa désapprobation. A la vérité, il est plus près du spiritualisme sentimental de Chateaubriand et même de Lamartine, du *moralisme épique* d'Alfred de Vigny, que du matérialisme ou du pessimisme scientifique des parnassiens, et l'on connaît les pages véhémentes qu'il a écrites contre « l'école païenne » (1). On sait aussi en quelle exécration il avait « l'art philosophique » dont il dénonçait l'origine allemande (2). Peut-être devine-t-il quelle mystique d'essence naturaliste ou panthéiste se dissimule sous la prétendue impartialité des historiens-philosophes allemands (3). En tout cas, comme l'a fort à propos fait remarquer Brunetière (4), il ne laissa pas de signaler dans son étude, — toute bienveillante qu'elle soit, — sur Leconte de Lisle, en 1862, la parenté du poète

---

(1) *L'Art Romantique.*

(2) « L'Allemagne est le pays qui a le plus donné dans l'erreur de l'art philosophique » (*Ibid*).

(3) Cette mystique dérive de la sensibilité réceptive des Celtes, si magnifiquement exprimée dans les œuvres, surtout anglaises, qui en procèdent. De cette sentimentalité, filtrée par ses critiques, la pensée allemande s'inspire pour établir son déterminisme historique. Elle élimine de la création la liberté qui anime l'esprit celtique. De la philosophie allemande a disparu la révolte qui secoue la désespérance du Celte, — fils de Pélage et négateur du péché originel, — l'exaltation fougueuse de son individualité contre ces forces mystérieuses de la nature où, comme l'a écrit M. Lanson (*Hist. de la Litt. française*), « le miracle est en permanence dans l'incessant écoulement d'une fantasmagorique phénoménalité ».

(4) *Op. cit.*

des *Poèmes Antiques* et des *Poèmes Barbares* avec un des écrivains de son temps les plus dominés par les conceptions germaniques : Ernest Renan.

Il y a un homme, observait-il, que l'on peut nommer à côté de Leconte de Lisle, c'est Ernest Renan. Malgré la diversité qui les sépare, tous les esprits clairvoyants sentiront cette comparaison. Dans le poète comme dans le philosophe, je trouve cette ardente mais impartiale curiosité des religions et ce même esprit d'amour universel, *non pour l'humanité prise en elle-même, mais pour les différentes formes dont l'homme a, suivant les âges et les climats,* revêtu la beauté et la vérité (1).

Il ajoutait, avec une discrétion sous laquelle perce, cependant, la médiocrité de son estime pour l'espèce de prétentions philosophiques du poète :

Quelles que soient la majesté d'allures et la solidité de raison que Leconte de Lisle a développées dans ces sujets divers, ce que je préfère parmi ses œuvres, c'est un certain filon tout nouveau qui est bien à lui et qui n'est qu'à lui... Je veux parler des poèmes, où, *sans préoccupation de la religion et des formes successives de la pensée humaine,* le poète a décrit la beauté, telle qu'elle posait pour son œil original et individuel : les forces imposantes, écrasantes de la nature ; la majesté de l'animal dans sa course ou dans son repos ; la grâce de la femme dans les climats favorisés du soleil ; enfin la divine sérénité du désert, ou la redoutable magnificence de l'océan.

Baudelaire se méfie de l'impassibilité olympienne ou désenchantée des parnassiens et leur admiration exclusive de la vie antique lui paraît un nouveau poncif. Nous savons trop comme il est *moderne et catholique* pour ne pas comprendre à quel point devait l'irriter la théorie, — qui fait le fond de l'esthétique du cénacle, mais qui est d'origine allemande, — de la supériorité du monde hellénique, de la mythologie et de la beauté helléniques,

---

(1) *L'Art Romantique :* « L'histoire est le développement de l'esprit universel dans le temps » (Hegel).

sur la religion et l'art chrétiens (1). Il n'échappe pas à Baudelaire que plastique et philosophique, éprise de beauté sans signification morale ou sentimentale et curieuse d'évolution, d'histoire métaphysique de l'univers, la poésie parnassienne se détourne des voies qu'il a ouvertes au lyrisme pour suivre l'inspiration qui lui vient d'Allemagne et gouverne, à la fois, ses idées et son art. Au plus grand nombre des parnassiens on peut appliquer ce qu'a dit excellemment de Taine M. Emile Boutmy, et déclarer qu'ils sont « une imagination germanique administrée et exploitée par une raison latine » (2). Profondément Français, et Français des époques les plus classiques de notre histoire, — la Renaissance et le Grand Siècle, — c'est avec une rigueur de style, un amour de la difficulté à vaincre qui eussent enchanté Malherbe et Boileau, mais selon les dernières données de la critique scientifique d'outre-Rhin, qu'ils ambitionnent d'évoquer la Grèce, d'abord, dans sa vérité, en la dégageant de la fantasmagorie des légendes et en la dépouillant des grâces factices dont la tradition l'avait affublée. La grande vague de matérialisme qui s'est abattue sur le siècle les emporte et bientôt les rejette aux « sources de l'être », aux âges primitifs d'où l'idée spiritualiste est absente, et dont la science allemande proclame la supériorité sur les âges de civilisation avancée. Le mot d'ordre est de faire vrai et de serrer la réalité le plus près possible. Pour cela, il sied de bannir la conscience de l'histoire et d'en considérer, sans superstition, « le développement » comme une succession de phénomènes particuliers, dominés par les besoins de l'espèce et tendant à des fins obscures. L'impassibilité de Gautier, voyant le monde comme un dieu de son Olympe, rejoint le « point de vue de Sirius » de Renan et le nihilisme de Leconte de Lisle. L'admirable est qu'on

---

(1) Illustrée par Gœthe dans son mythe d'Hélène, cette théorie est soutenue par l'érudition tudesque qui, à la suite de Lessing, de Winckelman, de Jacobi, de Wolff, découvre l'antiquité et instaure un néo-classicisme d'essence plus pure parce que d'origine plus lointaine, — *plus primitif*.

(2) *Taine, Schérer, Laboulaye* (cité par M. L. Reynaud : *L'influence allemande*).

croit que plus on sera exact, plus l'œuvre d'art y trouvera son compte, et que moins on découvrira l'individu dans le fait, la pensée dans le vase, plus celui-ci sera sans défaut. Ce qui constitue, par exemple, la merveille du « miracle grec », c'est qu'il réalise « un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale » (1).

Rome, au contraire, est corrompue par son impérialisme (Louis Ménard) (2) et notre moyen âge par sa foi fanatique (Leconte de Lisle).

Comme on prétend s'abstraire de son art, chercher son modèle en dehors de soi, on veut abstraire l'âme individuelle de la pensée du monde (3). Ce n'est pas l'esprit de certains hommes, mais l'esprit humain « en devenir » qu'on veut étudier, dans un but de vaste généralisation, selon les méthodes de la science (4) et selon la phénoménologie de Hegel ou l'exégétisme et la philologie de Herder faisant de la Bible une création du génie oriental, de Wolff niant la personnalité d'Homère ou de Strauss réduisant Jésus à la valeur d'un mythe. Car, j'y insiste, comme c'est devenu un lieu commun de reprocher aux symbolistes le tort qui est précisément imputable aux parnassiens : l'introduction dans notre

---

(1) Renan : *Prière sur l'Acropole.*

(2) Ce Louis Ménard, auteur d'un *Prométhée délivré* et de *Rêveries d'un païen mystique*, mais plus philosophe que poète : *Polythéisme hellénique, Hermès trismégiste, Symbolique des religions anciennes et modernes*, etc. est avec Thalès Bernard, qui traduit le *Dictionnaire mythologique* de Jacobi, le meilleur ami de Leconte de Lisle (Cf. Fernand Calmette : *Leconte de Lisle et ses amis*). Il exerça la plus grande influence sur la formation, en majeure partie germanique, de son esprit.

(3) Flaubert (*Correspondance*) exulte à la lecture des *Poèmes Antiques*. Il écrit : « On va se mettre à étudier les idées comme des faits et à disséquer les croyances comme des organismes ».

(4) « Nous manquons de science avant tout », déclare Leconte de Lisle. « Nous sommes, ajoute-t-il, une génération savante : la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse s'est retirée de nous ». Point de souci plus vain, cependant, que celui de l'exactitude scientifique dont il témoigne. Cet ethnographe qui ne saurait écrire Caïn, comme tout le monde, ne commet pas une erreur moindre, en effet, que Victor-Hugo montrant le frère meurtrier d'Abel assis sur « sa chaise », dans l'ombre, quand il écrit des femmes de l'âge de pierre qu'eles marchaient

« Géantes, d'un pas lent
Sous *les vases d'airain* qu'emplit l'eau des citernes »

poésie de l'idéologie germanique, rien n'est plus allemand que la prétention d'un Leconte de Lisle et d'un Louis Ménard, du Victor Hugo de *La Légende* (1) et d'un Heredia même de ramener les phases successives de la vie collective à de vastes représentations ou à des expressions qui en sont le type abrégé.

Je ne voudrais pas généraliser, ni pour le plaisir de faire une opposition bien tranchée affirmer qu'au règne des « Jeune-France » a succédé celui des « Veille-Allemagne ». Je sais que des différences profondes, essentielles, séparent des poètes comme Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme, Jean Lahor et François Coppée. Tous les parnassiens ne donnent pas dans les mêmes hypothèses cosmogoniques que l'auteur des *Poèmes Antiques* et des *Poèmes Barbares* qui, d'ailleurs, s'atteste aussi, par certains côtés, darwinien et évolutionniste (2) Mais sans distinction de tempérament et de doctrine, ils sont plus ou moins persuadés de la supériorité du monde antique sur le monde moderne, et à part, peut-être, Heredia en qui revit quelque chose de l'héroïsme des conquistadores, au « tourment divin », à la mélancolie vague, indéterminée des romantiques, ils ont substitué un pessimisme philosophique qu'ils justifient et dont ils se piquent de ne connaître que trop les raisons. Leur désenchantement n'est plus celui des René et des Rolla qui se croyaient exceptionnellement marqués par le destin ; des Antony et des Didier qui en voulaient au hasard et aux lois humaines d'opprimer leur personnalité ou de les pousser au désespoir ; des Chatterton qui se plaignaient que leur génie fût incompris... Ils n'abordent pas les problèmes métaphysiques avec l'angoisse du cœur et de grands cris désespérés. Ils les envisagent méthodiquement, avec la froideur de la raison, et conviennent

---

(1) Dans la préface de la *Légende des Siècles* (1859), V. Hugo déclarait s'être proposé «de peindre l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique, de la peindre successivement sous tous ses aspects, Histoire, Fable, Philosophie, Religion, Science ».

(2) MM. Marius et Ary Leblond, qui disent qu'il écrit une « Iliade déterministe de l'humanité », parlent en outre, et non sans raison, de son « primitivisme socialiste » (*Leconte de Lisle*, édit. du « Mercure de France »).

en se résignant qu'un déterminisme rigoureux asservit l'homme. A l'exception de Théodore de Banville, aucun des parnassiens n'est catholique, — j'entends de cœur, — ou seulement chrétien. La plupart, au contraire, comme l'a dit Jules Lemaître (1), considèrent l'avènement du christianime « comme une immense calamité ». Ils prennent le contre-pied même des idées de Chateaubriand pour qui, de toutes les religions, « la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres ». Gautier avait déjà déclaré, avant Renan, que tout lui paraissait barbare et grossier, comparé au Parthénon. Ses disciples sont de cet avis. Ils croient qu'il existe une beauté en elle-même, une *beauté en soi,* que le sentiment religieux et aussi bien l'idée morale ont gâtée. C'est cette beauté qui seule importe. Dès qu'on y mêle quelque chose de sa personne misérable, — idées ou sentiments, — on l'altère et la corrompt (2). La nature, comme le passé, n'était pour les romantiques qu'une vision de l'imagination. Ils donnaient trop d'importance à l'individu. L'individu n'est pas intéressant. Tous les hommes se ressemblent. « L'homme est partout l'homme, assure Gautier, et sous toutes les latitudes il mange avec la bouche et prend avec les doigts ; dans tous les pays le fort tue le faible avec le fer ; et l'art d'aimer ne varie pas d'un pôle à l'autre (3) ». L'humanité est une chaîne dont tous les chaînons se révèlent de même matière. Il n'y a que les couleurs qui changent, selon le lieu et le moment. Pour Leconte de Lisle, le particulier et l'accidentel sont indignes de l'art et l'histoire a le caractère d'une synthèse. La variété de l'analyse est absente de ses poèmes. Des types généraux, représentatifs chacun d'un peuple ou d'une civilisation s'y succèdent, sans vie intime ni psychologie spéciale, — exclusivement expliqués par l'atmosphère dans laquelle ils baignent... Sa prétention d'étudier avec impartialité les religions, en les considérant comme un pro-

---

(1) Le néo-hellénisme (*Les Contemporains*).
(2) « Dès qu'une chose devient utile elle cesse d'être belle ». (Th. Gautier : préf. des *Poésies complètes*).
(3) Cité par Brunetière : *L'évolution de la poésie lyrique.*

duit du sol et du climat, est celle même de Taine ramenant l'œuvre d'art à « la matière brute ». A travers l'Inde, l'Egypte, la Judée, la Grèce, l'Espagne du Cid, le moyen âge, les pays du Nord, ce sont les effets, — toujours funestes, — de ces religions qu'il montre avec le parti pris bien arrêté de ne les voir que par le côté plastique. Sans doute, lui arrive-t-il de secouer son « indifférence finale pour tout ce qui n'est pas un spectacle aux yeux » (1). Sans parler des quelques confidences attendries ou douloureuses (*le Manchy, l'Illusion suprême,* etc.) qui émergent comme des épisodes lyriques de son épopée sanglante, il échappe à Leconte de Lisle (il était Breton d'origine) le cri de révolte du Celte pour la cruauté de la création. En outre, sa théorie que tous les dieux sont des bourreaux, toutes les religions mauvaises est un postulat. Elle l'incite à envisager l'histoire en pessimiste, comme une suite épouvantable de drames, un amas de crimes et de ruines que n'éclaire aucun rayon d'espérance, où ne fleurit aucun sourire de consolation. Mais de même que la philosophie de Taine — et c'est là, d'ailleurs, et M. Reynaud l'a bien montré (2), ce qui la différencie profondément de celle de Hegel — l'esthétique de Leconte de Lisle et les parnassiens en général est statique, pour le moins autant que celle de Lamartine regardant la poésie comme « l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée ». Le tableau des différents âges de l'humanité que tracent les *Poèmes Antiques* et les *Poèmes Barbares* n'est pas à proprement parler une histoire métaphysique de l'univers, mais une exposition des diverses manifestations de la vie collective, des modes passagers d'une substance unique et *permanente*. Hugo, du moins, dans sa *Légende,* ouvre des vues sur l'avenir en marquant « l'immense mouvement de l'homme vers la lumière » et en montrant le Créateur prenant conscience de lui-même à travers les actes de sa créature. Il fait œuvre dyna-

(1) Jules Lemaître, *op. cit.*
(2) *L'influence allemande,* pages 244-45.

mique encore qu'incohérente (1), Leconte de Lisle point, ni ses émules, Armand Silvestre ou Anatole France, Heredia même. Cet « Eden perdu » vers lequel le poète lyrique « opère fatalement un retour en vertu de sa nature », comme l'a dit Baudelaire, à propos de Théodore de Banville (2), ils n'espèrent pas le retrouver ou le regagner sous un ciel qui pour eux est vide. C'est dans l'antiquité qu'ils le placent, à l'époque à jamais disparue où régnait la Beauté ; et ils ne peuvent que pleurer devant ses autels déserts, car ce n'est qu'en l'âme du poète qu'elle revit encore, d'une vie idéale. Rouvrons les *Poèmes Antiques* et relisons *Hypathie :*

O sage enfant, si pure entre tes sœurs mortelles !
O noble front, sans tache entre les fronts sacrés !
Quelle âme avait chanté sur des lèvres plus belles
Et brûlé plus limpide en des yeux inspirés ?

Le vil Galiléen t'a frappée et maudite,
Mais tu tombas plus grande ! Et maintenant, hélas !
Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite
Sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas !

Dors, ô blanche victime, en notre âme profonde,
Dans ton linceul de vierge et ceinte de lotos ;
Dors ! l'impure laideur est la reine du monde,
Et nous avons perdu le chemin de Paros.

Les Dieux sont en poussière, et la terre est muette ;
Rien ne parlera plus dans ton ciel déserté.
Dors ! mais vivante en lui, chante au cœur du poète
L'hymne mélodieux de la sainte Beauté !

Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs !

(1) L'idée de progrès dans *La Légende* est évidemment puérile ou primaire. Comme l'écrit M. André Bellessort dans son admirable essai sur *Victor Hugo* (Perrin, édit.) « quand on croit au progrès de l'espèce humaine, ce n'est pas du Paradis qu'on la fait partir. Si la science et l'amour, comme le poète semble le penser, nous ramènent à un âge aussi heureux, nous n'aurons point progressé, nous aurons pris simplement un billet d'aller et retour... ».

(2) *L'art romantique.*

Ce sont là des vers magnifiques, si l'on y trouve encore quelque chose de cette « rhétorique supérieure » qu'on a été parfois justifié de reprocher à Leconte de Lisle (1). Mais la Beauté, telle que la conçoit le poète, n'est qu'une entité, quoique son émotion, quand il parle d'elle, soit sincère. Je dirai presque qu'elle n'est qu'un mythe... Elle s'atteste, en tout cas, dépouillée de la force de renouvellement que lui attribuent, à la fois Baudelaire pour qui le Romantisme en fut l'expression la plus récente, et Hegel lui-même, à qui elle n'apparaît que « comme un reflet de la beauté de l'esprit ». La poésie, sous la tutelle de la déesse qui dans son immobilité classique (2) et dans les limites étroites du monde visible semble frappée de caducité, cette poésie que Vigny et Baudelaire avaient placée précisément sous le signe de l'esprit (3), se voit réduite au rôle de servante de la forme sinon de la matière. La science avec laquelle les parnassiens se flattent de lui avoir fait faire alliance, mais que son activité créatrice emporte loin d'elle ne saurait, dans son jeune enthousiasme, se résigner à partager sa solitude hautaine et son indifférence ou son désintéressement. De là l'impression de froideur et de monotonie qui émane de l'œuvre de Leconte de Lisle et surtout de celle des poètes de son école, revêtant des mêmes somptueuses banalités les mêmes affirmations relatives à la pureté et à la simplicité premières, à la supériorité de la civilisation hellénique, mère de toute perfection.

---

(1) Cf. M. Paul Bourget : *Etudes et Portraits.*

(2) Dans son étude sur *Alfred de Vigny* (1868), étude où il cherche à rattacher au Parnasse le poète des *Destinées*, Anatole France parle comme d'un modèle de la « *beauté tranquille* des Hellènes » et propose à l'imitation des poètes de son temps une poésie dont la force éclate, non dans l'effort, mais « comme le voulaient les Grecs, dans la sérénité et dans *le repos même* ». Conception olympienne, non dyonisienne. Il est vrai qu'on ne connaissait pas Nietzsche, alors... « Les Parnassiens, écrit, d'autre part, M. Alfred Poizat (*Le Symbolisme, de Baudelaire à Mallarmé*) crurent avoir *fixé la poésie*. En réalité, ajoute-t-il, leur préoccupation secrète était de désespérer par leur perfection ceux qui viendraient après eux et de s'imposer à leurs successeurs comme des maîtres ».

(3) A consulter, sur l'importance de l'esprit chez Baudelaire, l'admirable étude de M. Charles du Bos dans son volume *Approximations*. Avec une finesse d'analyse incomparable, M. du Bos montre dans cette étude que la spiritualité est à la fois « la cime et le tréfonds » du grand poète des *Fleurs du Mal*.

De Louis Bouilhet et du Laprade première manière, qui sont un peu à Leconte de Lisle ce que Sainte-Beuve est à Baudelaire, jusqu'au protéen ou versatile Catulle Mendés, aucun néo-romantique, aucun parnassien qui, grimpé sur l'Acropole, n'exhale son regret de l'âge d'or où régnait l'harmonie, et où les mœurs, et les arts qui les exprimaient, étaient conformes à la vérité essentielle de l'homme, quand encore il ne jette pas l'anathème contre les siècles d'obscurantisme et de fanatisme postérieurs à cet âge d'or. Il est tellement de tradition parmi les poètes, entre 1850 et 1880, de chanter l'Hellade que c'est presque une originalité de la part de Hugo de lui consacrer seulement un court poème, l'adieu à la vie de l'éphèbe dans sa *Légende*. Toutes les muses parnassiennes chaussent le *cothurne étroit* et la muse des muses, Louise Collet, ne trouve rien de mieux pour attirer l'attention sur ses bras que de prétendre qu'ils sont ceux, miraculeusement retrouvés, de la Vénus de Milo... Il n'est pas jusqu'à François Coppée, qui, en présence de lutteurs à la foire au pain d'épices, n'évoque, avec nostalgie, la palme néméenne et le laurier d'Olympie, encore que, par le canal de Baudelaire, il remonte à Joseph Delorme, et sans doute incapable de poursuivre la sensible analyse baudelairienne de la modernité, se borne, à réfléchir les aspects vulgaires de celle-ci, en se faisant par là même, cependant, une manière d'originalité (1).

On est panthéistes parce que tout pénétrés de la mythologie des Grecs, « de cette mythologie symbolique, naturaliste et plastique à la fois, où toutes les énergies de la nature, dans toutes les directions, ont poussé et développé de si belles, de si profondes et surtout de si riches légendes » (2), mais aussi, n'est-ce pas ? parce que (et notamment Albert Mérat, Léon Valade, Jean Lahor, Léon Dierx, Armand Silvestre, Catulle Mendès et Sully-Prudhom-

(1) C'est cette originalité qu'avec plus d'inquiétude et de distinction s'est efforcé d'acquérir à son tour M. Paul Bourget avec son *Edel*. Il apportait, toutefois, à cette œuvre un esprit ou plutôt une intelligence critique qui devait trouver ailleurs, dans l'essai et dans le roman, son meilleur emploi.

(2) F. Brunetière : *La Renaissance du Naturalisme* (op. cit.).

me) on a lu Henri Heine et Schopenhauer. Enfin, révèle-t-on pour les religions cette *curiosité* qui, selon Jules Lemaître, « est un des sentiments les plus distingués de ce siècle-ci » (1), c'est pour les montrer, à la façon du Louis Bouilhet de la *Colombe*, vouées à l'incessant écoulement qui emporte toute croyance et condamnées, puisque l'*Olympe est mort*, à connaître « la désaffection des peuples et des rois », ou à la façon de l'Anatole France des *Poèmes dorés* et des *Noces Corinthiennes*, comme des phases intéressantes de la vie des hommes... On est panthéistes... Et, quoique le panthéisme n'implique pas en soi la tristesse, et bien au contraire, on est pessimistes aussi. C'est qu'on ne conçoit pas la nature de la même manière que les romantiques, comme une consolatrice ou une protectrice. On voit en elle une ennemie. Leconte de Lisle dit :

> La nature se rit des souffrances humaines.
> (*Fontaine aux lianes*).

et Léon Dierx :

> Il n'est pas bon d'aller troubler dans son sommeil
> La nature, ce dieu féroce et taciturne.
> (*Dolorosa Mater*).
> ... L'éternelle horreur d'être sans but ni causes
> Fait seule le secret de ses métempsycoses.
> (*La Vierge*) (2).

Armand Silvestre élève-t-il un hymne antique en son honneur ? Il trahit, ainsi que l'écrit la bonne dame de Nohant, à travers son

---

(1) *Les Contemporains*.

(2) Rappelons que Lamartine dit, au contraire :

« Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ».

et Hugo :

« Nature, abri de toute créature
O mère universelle, indulgente nature ».

Musset, enfin

« Viens voir la nature immortelle,
Nous irons renaître avec elle
Aux premiers rayons du soleil ».

enivrement de la matière, le désespoir qu'elle n'ait point d'âme (1). La science que, en fils authentique des Encyclopédistes, André Chénier avait appelée « la Cybèle nouvelle » n'est pas pour les parnassiens la généreuse nourrice de Lucrèce, mais la sèche sorcière du Docteur Faust. Ils ne mettent pas leur foi dans son avenir, comme leur maître Renan, ce Celte dont le doute provisoire ne fut que la recherche, — qui s'exprime musicalement — d'une imagination de poète, entraîné hors du dogme par l'examen critique, mais nourrissant le ferme dessein de bâtir à l'esprit un temple à l'image de l'église de ses pères. Ils ne découvrent qu'hostilité au fond de la connaissance et souffrent de l'opposition de son positivisme à leurs tendances idéalistes. La réalité spirituelle qu'ils nient les obsède. Ayant, comme je l'ai écrit plus haut, vidé « le vase », c'est-à-dire banni l'individu de l'histoire, éliminé la conscience de l'individu, il ne leur suffit plus de l'admirer, et ils s'attristent de ne voir en lui qu'une illusion. J'ai parlé de la révolte de Leconte de Lisle contre la cruauté de la création. Sully-Prud'homme qui se plaint de ne pouvoir prier « pendant qu'un profane astronome mesure, pèse et suit les mondes radieux », Sully-Prudhomme exprime des émotions, un rêve de « Bonheur », un désir moral de « Justice » devant les grands problèmes qui l'inquiètent. Lecteur attentif et commentateur clairvoyant de Pascal (2), ce n'est pas assez pour lui — comme pour les poètes de son temps qui, pareils au héros de Gœthe, ont été déçus par le savoir, — de demander la consolation suprême à la Beauté. Hélas ! il se trouve acculé à une impasse. En vain tente-t-il de se persuader que la science, seule, « sait forger dans le doute une ancre à la croyance » : la certitude dont il a besoin, ce n'est pas elle qui la donne, mais la révélation. « Dieu », ainsi que le disait Pascal lui-même, « est sensible au cœur, non à la raison ». La raison n'est point la vérité ; en tout cas, la vérité de la raison ne

(1) Préface aux *Rimes Neuves et Vieilles* où sont les *Sonnets Païens*. « En étreignant la beauté physique qu'il idolâtre, écrit George Sand, le poète crie et pleure. Il l'injurie presque et l'accuse de le tuer. Que lui reproche-t-il donc ? De n'avoir pas d'âme ».

(2) *La vraie religion selon Pascal.*

saurait proposer à la vie d'autre objet que les jouissances des sens... Or, puisque la nature est une marâtre, quelle duperie de chercher le bonheur dans l'accord de nos instincts avec elle ! Puisque l'histoire proclame le néant de l'activité de l'homme, quelle chimère de prétendre édifier quoi que ce soit de durable, et quelle vanité d'écrire !

Si, comme le déclare Leconte de Lisle, le mal est éternel et si rien ne répond dans l'immense étendue

> Que le stérile écho de l'éternel désir,
>
> (*Dies iræ*).

il n'y a qu'à demander à la mort d'accueillir ses enfants dans son sein étoilé et de les affranchir du temps, de l'espace et du nombre.

> J'ai détourné mes yeux de l'homme et de la vie,
> Et mon âme a rôdé sous l'herbe des tombeaux.
> J'ai détrompé mon cœur de toute humaine envie,
> Et je l'ai dispersé dans les bois par lambeaux.

écrit Léon Dierx, au début des *Lèvres Closes*. Et l'on comprend qu'ayant chanté la *marche funèbre des derniers hommes*, il nous montre Lazare maudissant Jésus de l'avoir réveillé dans sa tombe...

Schopenhauer souscrirait à ce *Vœu* de Sully-Prudhomme et ne prêcherait pas plus éloquemment, « au nom de l'humaine misère, l'extinction de l'espèce par l'anéantissement du désir » (1) :

> Du plus aveugle instinct je veux me rendre maître,
> Hélas ! non par vertu, mais par compassion.
> Dans l'invincible essaim des condamnés à naître,
> Je fais grâce à celui dont je sens l'aiguillon.
> Demeure dans l'empire innommé du possible,
> O fils le plus aimé qui ne naîtra jamais !
> Mieux sauvé que les morts et plus inaccessible,
> Tu ne sortiras pas de l'ombre où tu dormais (2).

---

(1) Brunetière, *op. cit.*
(2) *Les vaines tendresses.*

Car ce n'est pas suffisant, comme le voulait déjà Gautier (*Thébaïde*) de couper les ailes de colombe du désir dès qu'il éclôt dans un coin de notre cœur. Il faut être *assez généreux* pour interrompre la vie qui est mauvaise en se refusant à la transmettre à une misérable postérité. *Assez généreux ?...* Eh ! oui. Car par une heureuse inconséquence, puisque la poésie y a trouvé son compte, dans l'abîme de désillusion où les parnassiens ont sombré, au fond du découragement où les a plongés la connaissance, un sentiment de pitié s'agite encore qui les fait par élans rejoindre Alfred de Vigny à ce haut degré moral où l'élevait son pessimisme d'une si admirable puissance (1). Le poète de la *Maison du Berger* s'était écrié :

J'aime la majesté des souffrances humaines.

Leconte de Lisle se demande :

Sombre douleur de l'homme, ô voix triste et profonde
Plus forte que les bruits innombrables du monde,
Cri de l'âme, sanglot du cœur supplicié,
Qui t'entend sans frémir d'amour et de pitié ?

(*Baghavat*).

et Sully-Prudhomme écrit :

...Quelque chose de l'homme a traversé mon âme
Et j'ai tous les soucis de la fraternité.

(*Homo sum*).

---

(1) Il est facile de relever chez les parnassiens et surtout chez Leconte de Lisle plus d'un point de ressemblance avec Vigny. Leconte de Lisle met dans sa philosophie quelque chose du stoïcisme de Vigny et il reprend même son allégorie du loup qui souffre et meurt sans parler (cf. *le vent froid de la nuit*). Toutefois, le stoïcisme de Leconte de Lisle est résigné, non moral. Sa pitié est amère, non séraphique comme celle du poète d'*Eloa*. Pour Vigny c'est de sa souffrance que l'homme tire sa grandeur. La souffrance est un signe d'élection (idée chrétienne). Aussi bien la *Fatalité* de Vigny n'est-elle pas le déterminisme des parnassiens. Leconte de Lisle ne croit pas comme Vigny au triomphe des idées, à la victoire de l'Esprit. Enfin, Leconte de Lisle reproche à Vigny (comme à Lamartine) ce qui fait précisément à nos yeux son mérite supérieur, c'est-à-dire « d'être un écho sensible et personnel de la nature et de la vie », et par exemple d'avoir prêté des sentiments modernes à son Moïse.

Ainsi ces nihilistes sentent que le culte de la Beauté n'est pas stimulateur (et le culte de la beauté grecque en particulier). Ils sentent qu'il ne répond pas au besoin d'action, de foi en un idéal inspirateur et régulateur d'action dont l'homme est tourmenté, et que, quoiqu'il en ait, celui-ci ne peut se borner à considérer la vie comme un simple spectacle. Seul le scepticisme, tel que le pratique Anatole France, préserve du désespoir. Mais Anatole France a bien compris l'impossibilité d'être à la fois poète et sceptique, c'est-à-dire tout ensemble enfant et vieillard et il a abandonné la poésie, si même, comme l'a assuré Huysmans, il n'a pas malicieusement « lancé le symbolisme pour embêter les parnassiens ».

Je ne fais pas le procès de ces poètes qui ont de solides qualités et entre lesquels, je le répète, je sais qu'il faut établir des distinctions. Aussi bien, le Parnasse, qui comprenait à peu près tous les écrivains en vers de la deuxième République et du Second Empire, n'était-il pas à proprement parler une école, au sens qu'on pouvait donner à ce mot il y a vingt-cinq ans et qu'on lui donne encore aujourd'hui où il y a presque autant de groupes ou de coalitions littéraires que d'individualités marquantes. Il exprimait presque intégralement l'idéal d'une époque, et je n'essaie que de définir la culture, ou le tour d'esprit, ou les convictions philosophiques des poètes représentatifs de cette époque pour en préciser le caractère anti-poétique. Avec les idées qu'ils avaient, les parnassiens ne furent, en quelque sorte, que poètes à leur insu, sinon malgré eux (1), et parce que l'instrument assoupli, enrichi, surtout, dont ils se servaient, les forçait de chanter autrement que les contemporains d'Ecouchard Lebrun et de l'abbé Delille. Ce n'était pas en vain qu'une renaissance du lyrisme s'était produite en France quelques années avant leur venue, et il eût été surprenant qu'ils dédaignassent les conquêtes enlevées de haute

(1) Et dans la mesure aussi, je le reconnais, où l'on peut l'être tout en servant la réalité : dans la description. Ainsi, la meilleure poésie de Leconte de Lisle est évidemment picturale ou sculpturale, et ses portraits d'animaux, ses grands paysages s'attestent souvent admirables.

lutte par la poésie à la prose au début du siècle dernier. Ils reconnaissaient qu'il existe un langage des vers que régissent des lois plastiques spéciales, mais ils demandaient à ce langage de traduire ce qui lui est le plus étranger. Adversaires résolus de la conception intuitive de l'art de leurs devanciers, ils firent plus que d'éliminer de la poésie la passion dont ceux-ci l'avaient surchargée. Ils en retirèrent l'émotion particulière, et ils retombèrent dans l'erreur des classiques, et surtout des néo-classiques subordonnant l'individu à la collectivité. A l'imagination, les classiques avaient opposé la raison. Ils lui opposèrent la science. Où les classiques disaient ordre, clarté, bon sens, ils dirent à leur tour, méthode, exactitude, vérité. Ils prétendirent soumettre la sensibilité à l'intelligence lucide et prudente et ils accumulèrent des matériaux pour une démonstration. Ils décrivirent et définirent dans un but positif en se proposant la vérité immédiate et relative, unilatérale, non la vérité supérieure, lointaine et rayonnante en continuelle création d'elle-même.

Saint François de Sales avait déclaré : « Le monde entier ne vaut pas une âme. » Ils voulurent, comme je l'ai écrit, retirer l'âme du monde et ils s'interdirent de figurer celui-ci à travers eux, pour n'en donner que l'image la plus exacte possible. Au lieu de l'envisager du point de vue spirituel, ils le considérèrent du point de vue réaliste, en lui déniant toute signification divine ou supra-humaine, et en ramenant la beauté à un sentiment terrestre, alors que pour Baudelaire, qui découvrait en elle « une correspondance du ciel », elle était d'essence insaisissable et ne se pouvait concevoir, dans la multiplicité merveilleuse de ses aspects, que par la grâce du plus religieux des sentiments. En contradiction formelle avec leur nature, avec les aspirations profondes de la nature même du poète, ils s'efforcèrent de bannir de leur art tout délire mystique et toute illusion, au profit de l'observation attentive. Leur œuvre ignore le mystère universel ou ne l'aborde que par les voies étroites de la raison, et leur amoralité voulue, leur parti pris de séparer l'art de la morale (encore que, comme l'a affirmé Gautier, l'art sacré doive être le but, non le moyen) la

dépouille de toute espèce de signification. L'artiste ne saurait avoir l'impassibilité et l'impartialité du savant, ni s'abstraire de sa création. « Donner une impression personnelle de la vie », a écrit justement M. Paul Bourget (1), voilà la fin véritable de toute esthétique. Or il n'y a pas d'impression personnelle de la vie dans les poèmes des parnassiens, ou il n'y en a qu'accidentellement, quand ils contredisent à leurs théories, c'est-à-dire quand l'émoi intime perce malgré eux dans leurs vers, et quand ils y expriment un sentiment, quand ils se révèlent subjectifs au lieu d'être objectifs. Dans la préface de sa traduction de Lucrèce, Sully-Prudhomme déclarait vouloir demander « au plus robuste et au plus précis des poètes le secret d'assujettir le vers à l'idée », et il a effectivement obligé son vers à définir avec rigueur les théories les plus abstraites des moralistes et des philosophes, des saint Anselme, des La Rochefoucault, des Spinoza, des Helvétius... Mais il n'a fait qu'œuvre de versificateur distingué, car la philosophie comme la science n'est susceptible de devenir matière à poésie qu'autant qu'elle obéit au sentiment au lieu de lui commander, qu'elle s'abandonne à l'exaltation de l'âme, à son rythme et à ses images, au lieu de plier l'âme à sa règle et qu'elle cesse enfin d'être didactique pour devenir lyrique (2).

On a dit de Leconte de Lisle (3) que sa poésie est moderne, sous ses formes boudhiques, grecques et médiévales. En réalité, elle ne l'est que par sa prétention à la science, d'une manière impersonnelle, parce qu'elle fait intervenir la théorie moderne de l'évolution religieuse de l'humanité et de l'identité des espèces de la nature. Elle ne révèle pas une manière particulière de sentir ; elle accuse seulement une conception de l'esprit commune aux écrivains du Second Empire et d'origine germanique, en partie, La poésie de Leconte de Lisle, comme celle de la plupart des parnassiens, est, dans son ensemble, une poésie d'idées générales,

---

(1) Dédicace de *Cruelle Enigme*.

(2) « L'art ne peut admettre aucun code, ni même se soumettre à l'obligatoire expression du beau » (Remy de Gourmont : *Le chemin de velours*).

(3) Jules Lemaître, *op. cit.*

sans expression humaine caractérisée. Les parnassiens s'efforcent d'effacer de leur art toute trace de sensibilité, et, sauf chez celle du gras Silvestre, la sensualité même en est absente. Il ne saurait plus être question avec eux de cette « bonhomie païenne » dont parlait Henry James à propos de Théophile Gautier (1). Leconte de Lisle déclarait que la volupté n'est pas un sujet de littérature (2), et chez lui la beauté s'atteste froide, hiératique, abstraitement chaste. Ses madrigaux sont graves, presque sévères, classiquement décoratifs, et les mièvres plaintes amoureuses de Sully-Prudhomme d'un platonisme intellectualisé qui rappelle celui de John Donne et de quelques-uns des laborieux poètes métaphysiciens de l'Angleterre du XVII[e] siècle...

Dans l'étude qu'il a consacrée à l'auteur des *Vaines Tendresses* dans ses *Pages de critique et de doctrine,* M. Paul Bourget remarque la précision sèche des détails qu'il donne sur l'origine des émotions exprimées par ses vers. « Un botaniste, écrit M. Paul Bourget, note ainsi dans son herbier le jour et l'endroit où il cueillit telle fleur. Aucune poésie n'est plus située que celle-là et aucune n'est moins pittoresque. » C'est l'œuvre d'un écrivain

---

(1) *French Poets and Novelists.*

(2) Il est amusant de voir Verlaine, débutant parnassien, renchérir avec le zèle d'un néophyte sur les austères théories du Cénacle et donner dans le Parnasse contemporain ce sonnet que reproduisait dernièrement M. Maurice Monda dans le le *Figaro* (3 mars 1923).

L'art ne veut point de pleur et ne transige pas.
Voilà ma poétique en deux mots : elle est faite
De beaucoup de mépris pour l'homme et de combats
Contre l'amour criard et contre l'ennui bête.

Je sais qu'il faut souffrir pour monter à ce faîte
Et que la côte est rude à regarder d'en bas.
Je le sais, et je sais aussi que le poète
A trop étroits les reins et les poumons trop gras.

Aussi ceux-là sont grands, en dépit de l'envie,
Qui, dans l'âpre bataille ayant vaincu la vie
Et s'étant affranchis du joug des passions,

Tandis que le rêveur végète comme un arbre
Et que s'agitent, tas plaintif, — les nations,
Se recueillent dans un égoïsme de marbre.

raffiné, d'une délicatesse d'âme infinie, mais qui craint d'être indiscret par la révélation des impressions éprouvées et se borne à les constater ou à les transposer du plan sensible sur le plan moral ou philosophique. M. Bourget donne, d'autre part, dans cette même étude, le résumé d'une conversation qu'il eut avec Sully-Prudhomme, et il rapporte que celui-ci lui avoua s'être interdit de traduire, dans la première pièce des *Solitudes* sur l'internat (*on voit dans les sombres écoles...*) la sensation qui le fit le plus souffrir, celle de « l'odeur du papier et des livres, l'*odeur du supplice,* l'odeur de la main du maître d'écriture ». On imagine à quelle pauvreté une telle méthode d'abstention peut conduire ! On ne saurait en tout cas être moins moderne dans la compréhension de l'œuvre d'art, et moins lyrique. Rien, ici, qui rende le poème pathétique, susceptible d'éveiller un frisson dans l'âme, une vibration sur les nerfs du lecteur. La musicalité manque, du reste, à peu près complètement aux parnassiens. Pour eux les mots sont d'abord couleur, ou seulement forme ; et presque toute l'harmonie, presque toute la tonalité de leur vers se réfugie dans la rime où elle résonne avec la monotone régularité de coups sonores frappés sur un gong. Aucune subtile loi intérieure ne règle les vers parnassiens, ou plutôt les vers parnassiens ont de la cadence, et, si l'on veut, de l'allure, mais pas de rythmique. Leconte de Lisle, Armand Silvestre, Sully-Prudhomme, Jean Lahor, François Coppée, Heredia même, semblent ignorer la plupart des procédés les plus matériels de la prosodie baudelairienne. Exception faite pour le Léon Dierx seconde manière, qui suivit les recherches des symbolistes et en profita, point ou très rarement d'allitérations chez eux, de retour de voyelles, de rappels et de répétitions de mots, encore moins, cela va de soi, de vers doués, par eux-mêmes, d'une signification mélodique, c'est-à-dire en étroit rapport de sens et de sons, et capables de compléter l'idée, la vision ou le sentiment exprimés par la suggestion sonore. Quand ils ne glissent pas à la prose (Coppée, Prudhomme), ils ressoudent l'alexandrin que s'était vanté d'avoir disloqué le père Hugo et, de ses lames de métal, égales et rigides, composent les trophes les moins souples

que nous ayons eues depuis Malherbe (Leconte de Lisle, Heredia). L'alexandrin, voilà leur mètre familier, plus rarement l'hexamètre (1) et le décasyllabe à césure régulière au cinquième pied. Sauf Mendès, mais celui-ci devait finir en disciple du Victor Hugo le plus romantique, ils n'ont guère la curiosité des Jeune-France pour les vieux rythmes sautillants et chantants antérieurs à la Renaissance. C'est que leur style est essentiellement oratoire et didactique. Aussi bien, soucieux, par-dessus tout, d'être exacts et impeccables, ne pouvaient-ils prétendre qu'à la plénitude, autrement dit qu'à charger du maximum de signification notre grand vers tragique. Et certains parmi les meilleurs alexandrins de l'école parnassienne sont, à n'en pas douter, de notre langue, ceux où il y a le moins de vide ou de flottement entre les mots et qui comportent le plus infime déchet. Une telle réussite n'a pas laissé d'auréoler cette école de prestige, et Mallarmé, lui-même, devait toute sa vie subir la hantise de son merveilleux pouvoir de condensation.

---

(1) Celui-ci, cependant, est particulièrement cher à Sully-Prudhomme. Il convient, je le reconnais, à son analyse ténue et abstraite de l'intimité de l'âme, à sa nature plus méditative que rêveuse, à son esprit sérieux, enfin, chez qui tout songe intérieur tourne à l'essai de définition précise des impressions les plus fluides.

II

Je suis un poète lyrique.
THÉODORE DE BANVILLE.

La haute figure doctrinaire de Leconte de Lisle domine assurément le XIXe siècle finissant. La dignité volontaire et tant soit peu rébarbative de ce poète intellectualiste qui, — avec quelque chose d'un pontife, — proteste contre les outrances de la passion et les excès du verbalisme, donne en tout cas le ton au Parnasse et est comme la marque distinctive de son originalité. En vérité, son intransigeance n'admettait, ou était bien près de n'admettre que lui-même de réellement digne de représenter ce groupement littéraire (1). Il ne considérait pas Sully-Prudhomme « comme de la maison », ni Coppée, bien entendu. Il tenait Banville, — au dire de Mme Jean Dornis, — pour un artiste habile, mais brillant et superficiel (2) et seuls, parmi les aînés. Victor Hugo et Théophile Gautier trouvaient grâce devant ses rigueurs... On comprend qu'il ait su gré au glorieux poète proscrit de lui avoir fait l'honneur de s'inspirer de lui en composant sa *Légende des Siècles ;* on comprend aussi qu'il ait tenu Heredia pour le plus éminent de ses disciples, parce que les *Trophées* de ce sonnettiste sont des manières de petits poèmes antiques, barbares et tragiques. Mais on peut s'étonner qu'il n'ait pas senti combien Théophile Gautier avait peu l'intelligence philosophique et scientifique du cénacle. J'ai cité plus haut le mot de James sur la « bonhomie païenne » de l'ancien combattant d'*Hernani,* et j'ai dit ailleurs que son impassibilité n'était pas une attitude. Son objectivité n'est que déta-

(1) Leconte de Lisle... s'oublie jusqu'à déclarer en public : « Après Victor Hugo et moi, je ne vois pas ce qui reste à faire avec les vers » — « De la poésie » lui hurlent en chœur les symbolistes vexés « et le public applaudit ». (Ernest Reynaud *La mêlée symboliste*).

(2) Quel disciple, pour être agréable au maître, a été jusqu'à définir Banville « une cruche qui se prend pour une amphore » ?

chement d'artiste pour qui, seul, le monde extérieur existe. Il aime la Grèce, sans doute, mais il aime aussi Rome et la Turquie, l'Orient sensuel et bigarré, le moyen âge même, par contraste... Il ne se soucie guère, en tout cas, des religions et à une époque où chacun croit avoir là-dessus son mot à dire, il ne révèle d'intérêt que pour le côté pittoresque des choses de la foi, comme des autres choses... Ce matérialiste qui n'avait qu'une crainte, la mort, et qu'un culte, la Beauté (une beauté plus complexe et moins hiératique que celle de Leconte de Lisle) a vécu, comme l'a écrit Brunetière, « dans une étonnante insouciance de tout ce qui faisait les préoccupations ordinaires de ses contemporains » (1). Je crois qu'il a été assez indifférent dans son fond aux théories des parnassiens et quoique, — comme il l'a déclaré dans la préface de *M^lle de Maupin* — il ait opéré une scission avec les romantiques en chantant l'Antiquité, quoiqu'il ait prôné même la supériorité du monde hellénique, il ne s'est pas interdit de chercher le salut en dehors de lui. De culture méditerranéenne, il renoue sans conteste la tradition gréco-latine ; cela ne l'empêche pas d'appartenir à une race où bouillonne un peu de sang espagnol, et d'accuser un tour d'esprit beaucoup plus picaresque et gongoriste que rationaliste. Son tempérament devait le détacher du romantisme pleurard ou sentimental, mais il resta toute sa vie un romantique de l'école des Tristan l'Hermite, des Saint-Amant, des Théophile de Viau, des Corneille, des Scudéry et des Scarron, c'est-à-dire de la France héroïque, burlesque et précieuse du XVII^e siècle. Très *fashionable*, et diabolique à la surface, par désir d'ébahir le philistin, il transforme le type anglais du *dandy* en cet « esthète » dont nos voisins s'engoueront un peu plus tard et qui deviendra, en même temps que le redoutable adversaire du *cant*, le modèle de nos symbolistes... A cet égard son rôle est prépondérant dans l'échange d'influences qui n'a cessé de s'opérer entre les littératures européennes, et particulièrement entre les littératures anglaise et française, depuis cent ans. Avec Baudelaire, mais pour

(1) *L'évolution de la poésie lyrique.*

des raisons toutes différentes, il est de nos poètes celui qui a le plus impressionné la mentalité britannique, vers la fin du deuxième tiers du XIXe siècle, et si, comme j'en suis convaincu, nous devons beaucoup au Préraphaélisme, il convient de reconnaître que Gautier a contribué, dans une large mesure, à déterminer cette renaissance du génie celtique en pleine époque de réaction anglo-saxonne (1). Sans s'en douter, peut-être, sans y prétendre, à coup sûr (et c'est par là, pourtant qu'il s'éloigne de Leconte de Lisle et de la plupart des parnassiens), tandis que Baudelaire réintègre l'âme dans la poésie, ce tourment psychologique et cette inquiétude morale caractéristiques de notre plus pur génie, Théophile Gautier en ses meilleurs jours retrouve dans la société des « irréguliers » du XVIIe siècle en s'amusant, comme un dilettante, à l'imitation de leurs œuvres, la veine fantaisiste, le « caprice » qui anime souvent ce génie. Il a, comme les grotesques, le talent non tant de peindre que de décrire les spectacles de la vie avec exactitude et pittoresque, ou de copier des tableaux, tout simplement, en les transposant en vers. Mais des grotesques, il a aussi, il a surtout, cette imagination particulière, d'essence plastique, ce goût, à la fois réaliste et chimérique, qui les incite à *artialiser la nature* plutôt qu'*à naturaliser l'art,* selon le mot de Montaigne, à chanter le printemps, les fleurs, les femmes en des *thèmes féeriques* et à mêler tous les éléments, à marier toutes les grâces variées de l'animal, du végétal et du minéral comme une joaillerie précieuse (2). Rien chez Gautier de mélancolique ou seulement

(1) « Les décades centrales du XIXe siècle, dit M. Harold Williams (*Modern English Writers*) étaient presque exclusivement germaniques. La dernière vit un retour systématique vers la façon de voir celtique et française ». (Cité par M. Abel Chevalley : *Le roman anglais de notre temps*).

(2) Banville a bien senti cela qui, dans la pièce des *Odelettes* qu'il dédie à la mémoire de Gautier, écrit :

Et la nature, ô coloriste !
Te laisse prendre ses trésors,
Rubis, hyacinthe, améthyste,
Et les bleus saphirs et les ors ;

Et par ton génie animée
Tu fais, pour enchanter les yeux,
Avec ses matières charmées
Un mélange mystérieux.

de rêveur, comme il est à peine besoin de le signaler. Ses évocations galantes et ses madrigaux n'ont point le caractère nostalgique des pastorales de Watteau ou des scènes sylvestres, baignant dans un mystère sensuel, de Monticelli que pourtant il rappelle en même temps, du reste, que Callot... Je crois qu'il ne connaît que l'émotion esthétique et que sa sensibilité est à peu près nulle. Mais il a de l'ingéniosité, du caprice, la curiosité du rare et du grimaçant, de l'irrévérence, le don verbal, le sens de la parodie ou du pastiche et la coquetterie du style, cette faculté brillante, enfin, de se jouer avec légèreté à la nature qu'on ne trouve à aucun degré chez les races latine (trop positive et raisonnable) et saxonne (trop méditative et philosophique) et qui fait l'enchantement d'une notable partie de Shakespeare et de la poésie celtique en général.

De tout cela, il y a fort à parier que Leconte de Lisle ne s'avisait pas quand il saluait Gautier comme son père d'élection. Il ne voyait pas combien, dans sa native indifférence des grands problèmes sociaux et philosophiques, ce poète, aussi peu doctrinaire et formaliste que possible, était éloigné de son idéal. Un seul des parnassiens a compris, ce semble, la signification de son œuvre, exempte d'idéologie, insoucieuse de se conformer aux lois de la raison raisonnante, et chose singulière, ce poète qui a tiré de l'enseignement du plus avéré des matérialistes quelques-uns des éléments qui devaient renouveler encore une fois notre lyrisme, était comme je l'ai dit, le seul chrétien du cénacle : Théodore de Banville. Trop optimiste ou, plutôt, trop allègrement et suavement croyant pour pouvoir s'inspirer, comme il dit, de « la spiritualité raffinée et douloureuse » de Baudelaire, — qu'il admire sans réserve, d'ailleurs (1), et avec qui, jusqu'au bout, il resta lié d'une fidèle amitié, — ce chantre enthousiaste, dont la poésie, toute d'effusion, « représente les belles heures de la vie » (2), ne pouvait

(1) Il lui a consacré une pièce admirable des *Exilés* et qui le définit ou le caractérise à travers son œuvre comme aucun critique ne l'avait fait encore.

(2) Baudelaire : *Art Romantique.*

cependant pas suivre Leconte de Lisle et ses émules dans la voie aride où ils s'engageaient. Ce fut sur la trace de Théophile Gautier, par la fantaisie (1) qu'il opéra ce « retour vers l'état paradisiaque » dont parle l'auteur des *Fleurs du mal* et que ne suffit pas à réaliser pour lui la beauté antique. Certes ! il n'échappe pas à l'engoûment de l'époque pour le monde païen, les divinités de l'Olympe, les grands poètes épiques et tragiques grecs. Il a quasi le culte du « pays sacré des Eschyle et des Pindare », et va même dans son naïf désir de concilier sa foi catholique avec son amour de l'art athénien jusqu'à prétendre que « notre religion de pardon et d'amour s'accorde avec les religions helléniques » (2) Toutefois, rien n'est moins *orthodoxe* que son interprétation de l'Antiquité. Il l'aborde à la façon des poètes de la Pléiade avec l'Indépendance de la jeunesse, pour y trouver une source d'exaltation, de joie, l'ivresse de la vie, non un modèle de beauté purement plastique, et en en adaptant la mythologie à ses sentiments. Comme l'a dit Jean Richepin dans une conférence qu'il lui consacra jadis (3) , « Théodore de Banville était une sorte de Grec du XVIII^e^ siècle. Ses dieux grecs ne ressemblent pas aux dieux farouches de Leconte de Lisle, qui sont des dieux barbares et préhistoriques, des dieux mycéniens. » Théophile Gautier s'amusaît à des *chinoiseries* très Régence, ressuscitait les fées, imaginait, dans un poème intitulé *Rocaille,* une naïade du parc de Versailles, — que par ailleurs il chantait, — s'habillant en dame de

---

(1) Cf. *Affinités secrètes, Le premier sourire du Printemps* dans *Emaux et Camées* et d'ailleurs à peu près tout ce charmant recueil. Tels vers de Gautier, *Fatuité,* par exemple, sont du pur Scudéry ; tel sonnet, *A deux beaux yeux,* du Voiture ou du Benserade ; tel autre qui débute ainsi : *A table l'autre jour, un réseau de guipure...* du Gombauld peut-être, ou du Chapelain ou du Hénault. Le meilleur de l'œuvre, tant en vers qu'en prose, de Gautier est inspiré du XVII^e^ siècle (*M^lle^ de Maupin, Le Capitaine Fracasse, Les Grotesques, Le tricorne enchanté* et nombre de sonnets et de petits poèmes ; l'un des recueils de ceux-ci s'intitule du reste *Fantaisies.* A noter, enfin, que Gautier a écrit des contes, des ballets-féeries, un miracle même, *Une larme du diable,* et qu'il adorait l'opéra, non pour la musique, — ce bruit discordant, comme il disait, — mais pour la danse et les décors.

(2) Préface du *Sang de la coupe.*

(3) Conférence prononcée à la « Société des Conférences » le 11 mars 1910.

la cour les jours de fête ; il évoquait dans *Pastel* les belles du vieux temps et célébrait le peintre des acteurs de la comédie italienne qui marivaudent dans des décors de jardins... Banville « en habit zinzolin », coiffé tour à tour du béret de Scaramouche ou de Mezzetin et du serre-tête de Pierrot ou de Gilles, mêle, sans crainte d'archaïsme, Urgèle et Morgane à la troupe rieuse des nymphes des fontaines, « la cuisse blanche et de rose fouettée », et fait les magiciennes préparer leurs filtres enchanteurs dans le vallon de Tempé. Il reçoit tout l'univers dans son âme pour le refléter dans les formes les plus diverses, dans les corps des divinités et des princesses comme dans la bête, l'arbre et la pierre. La beauté n'est pas pour lui dans l'équilibre parfait des lignes, dans un idéal absolu, mais relatif. Il l'évoque aussi bien à Athènes qu'à Paris et accueille dans son Panthéon Homère et Heine, Dante et Ronsard, Shakespeare et Molière, Phryné et... Deburau. Dès ses *Cariatides* où, à des souvenirs d'école, se confondent des réminiscences de Musset et de Hugo, il compose, sous le titre bien caractéristique de *Caprices*, une série de vingt-quatre dizains (à la manière de Clément Marot) dans lesquels, à côté des bergères et des bergers grecs, des Amarillis et des Daphnis, Lycas et Myrtil se courtisent et le bon Pierrot rêve à la lune... Tout Banville est en germe dans ces dizains au dernier desquels il met à la rime — j'allais risquer : comme une signature, mais je préfère écrire : comme un talisman, le nom de Gautier. Encore adolescent, il improvise, « sur le mode mineur », ce chant ailé, singulièrement enthousiaste et impertinent, naïf et gouailleur, qui détonnera bientôt au milieu du chœur solennel des parnassiens et séduira les oreilles plus délicates des derniers venus du Cénacle, d'un Paul Verlaine et sans doute aussi d'un Stéphane Mallarmé... Epris de Heine, du Musset de *Namouna* et des Comédies (1), de l'Aristophane des

(1) Le côté naïf et fantaisiste de Musset l'enchante sa vie durant. Le théâtre admirable de ce poète, que la rhétorique a trop souvent gâté dans ses vers, a exercé, du reste, une influence salutaire, et je dirai libératrice, sur les esprits, au moment où la rigueur parnassienne les figeait.

Oiseaux, surtout littéralement halluciné par Shakespeare (1), non par le Shakespeare tragique, mais féerique, il ne comprend à peu près rien aux idées philosophico-scientifiques de son temps. Je crois qu'elles l'attristent si elles ne lui font peur, et elles l'incitent non seulement à railler Kant et Schopenhauer (*Les Lapins*), mais à s'attendrir sur le « doux Jocrisse » et sur l'âne à côté de qui il met le poète dans le cortège des comédiens...(2). Il est le contraire d'un réaliste. Mieux : il a le réalisme en horreur. Il ne croit qu'à cette « réalité de ciel » dont parle Shelley et son existence entière s'est passée dans l'illusion. Il transfigure ou, comme l'a dit Jules Lemaître, « il divinise tout ce qu'il regarde. Il se promène dans la vie comme dans un rêve magnifique, et la réalité, même contemporaine, ne lui apparaît qu'à travers des souvenirs de mythologie, des voiles éclatants et transparents qui la colorent et l'agrandissent » (3). Il écrit dans la préface des *Stalactites :* « Un immense appétit de bonheur et d'espérance est au fond des âmes. Reconquérir la joie perdue, remonter d'un pas intrépide l'escalier *d'azur* qui mène aux cieux, telle est l'aspiration incessante de l'homme moderne » ; et dans la préface des *Odes funambulesques* en 1857, c'est-à-dire au moment où Leconte de Lisle prélude à son œuvre désenchantée : « On mourra de dégoût si l'on ne prend, de-ci de-là, un grand bain *d'azur.* » C'est moi qui souligne, comme j'ai déjà souligné plus haut. C'est que je veux attirer l'attention sur ce mot « azur » que l'on verra Mallarmé répéter à quatre reprises, à la fin d'un de ses plus admirables poèmes, l'un des plus caractéristiques à tout le moins de son état d'âme. Le bleu,

---

(1) Le monde, disait-il, se compose de deux sortes de gens, premièrement ceux qui aiment Shakespeare et deuxièmement les mouchards. Cf. l'apostrophe lyrique au poète anglais dans la *Voie lactée* :

Tout rêve, toute chose émanent de Shakespeare.

(2) Cf. la pièce à *Adolphe Gaïffe :*

Cherchez les effets et les causes,
Nous disent les rêveurs moroses.
Des mots ! des mots ! cueillons les roses.

(3) *Les Contemporains.* Cf. les œuvres en prose de Banville dont les titres seuls sont déjà significatifs : *Les contes féeriques, La lanterne magique, les Lettres chimériques.*

pour Banville, comme plus tard pour Mallarmé, mais plus ingénument, sans la même tristesse ni le même découragement, c'est la couleur du Paradis auquel il aspire et où il espère atteindre d'un saut prodigieux ainsi que le clown symbolique de son *Tremplin,* pour fuir « les boursiers à lunettes d'or et les réalistes en feu ». Je crois que Mallarmé a sympathisé avec l'œuvre de Banville et qu'il en a aimé l'esprit et même la forme, s'il n'en a retenu aussi certaines images... Je viens de signaler que par quatre fois il s'écrie « l'azur » à la fin du poème qui porte précisément ce titre. Or dans le *Tremplin,* dont l'inspiration rappelle celle de cette pièce célèbre, le clown de Banville, avant de s'élancer jusqu'aux étoiles, réclame éperdument « des ailes, des ailes, des ailes ». Si l'on a pu écrire, d'autre part (M. Fernand Gregh dans un article du *Figaro,* à l'occasion du centenaire de Gautier), que le cygne de Mallarmé avait quelque parenté avec celui *d'Emaux et Camées* (*Un cygne s'est pris en nageant dans le bassin des Tuileries*), n'est-ce pas Banville qui, dans *les Torts du cygne,* a comparé l'oiseau « vêtu de lys et d'ivoire » au poète en butte aux sarcasmes des bourgeois ?

> Que n'a-t-il adopté le noir !
> Un fait des plus rudimentaires
> C'est que le noir est distingué
> C'est propre, c'est joli, c'est gaî,
> C'est l'uniforme des notaires (1).

Nul doute, en tout cas, que l'idée du poète prisonnier de la réalité matérielle, prisonnier du positivisme du siècle et cherchant à s'évader « d'un coup d'aile ivre » vers l'idéal, ne soit commune à Banville et à Mallarmé. L'un et l'autre étouffent dans l'atmosphère raréfiée du Parnasse. Tous deux éprouvent une égale répugnance pour les intentions didactiques et pour la brutale précision de l'école. Sans cesse, les mots « intuition », « fantaisie » reparaissent sous la plume de Banville et presque toute

(1) *Les exilés.*

l'esthétique du Symbolisme est déjà formulée dans ce passage de son *Petit traité de poésie française :* « Ce n'est pas en décrivant les objets que le vers les fait voir ; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* qu'il les communique à ses auditeurs, mais il suscite dans leur esprit des images ou ces idées, et pour les susciter il lui suffit en effet d'un mot. » Il s'efforce d'assouplir ce qu'il y a de dur dans la ligne, de relâcher ce qu'il y a de retenu ou d'arrêté dans le contour de la poésie parnassienne, et il écrit, par exemple, dans son *Triomphe de Bacchos* (des *Stalactites*), d'une si chaude coloration, d'une sensualité comme alourdie d'orage, des vers de treize pieds :

> Il rêve à Cama, l'amour aux cinq flèches fleuries
> Qui, lorsque soupire au milieu des roses prairies
> Le doux Vasanta, parmi les bosquets de Santal
> Envoie aux cinq sens les flèches du carquois fatal...

Il varie ses cadences, sinon ses rythmes, précipite son mouvement et l'achève, à la rime, sur un bond ou une cabriole. Car ce n'est pas la rime irréprochable qu'il recherche, c'est la rime éblouissante et folle, funambulesque, et il exagère sa richesse jusqu'au paradoxe, jusqu'à la parodie bouffonne et au calembour. Sa virtuosité l'incite à renchérir avec drôlerie sur la maîtrise des versificateurs du Cénacle, comme le clown sur l'adresse du jongleur (1). Souvent, comme l'a constaté Sainte-Beuve, (*Causeries du lundi*) pour sa fameuse pièce *A la Font-Georges,* il laisse dans « l'indécision et le vague » la fin de ses poèmes, de telle manière que la rêverie du lecteur puisse se prolonger ou qu'elle achève

---

(1) Mallarmé conserve la rime banvillesque, non seulement dans ses *Vers de Circonstance,* mais dans plusieurs de ses poèmes, par préciosité, plaisir délicat d'amateur de bibelots fins, d'imitateur du « Chinois au cœur limpide » :

> Ta paille azur de lavandes
> Ne crois pas avec ce cil
> Osé que tu me la vendes
> Comme à l'hypocrite s'il
> En tapisse la muraille...
> (*La marchande d'herbes aromatiques*).

sa pensée en lui prêtant la couleur particulière des siennes. Là où nombre d'écrivains, en vers de son temps, entraînés par la rhétorique, nous eussent servi, selon les règles, une belle terminaison à effet, il reste en quelque sorte en suspens, sur une phrase en l'air, ou termine avec une simplicité qui déconcerte l'esprit et l'oreille habitués aux développements harmonieusement équilibrés et aux affirmations définitives. Aussi bien, je suppose qu'une strophe comme celle-ci (c'est la dernière du petit poème des *Améthystes* intitulé : *En silence*) n'a pas été sans frapper Verlaine qui s'en est souvenu :

Laisse-moi regarder longtemps
En silence comme un avare
Tes grands cheveux, d'or éclatant,
Ta prunelle, ce joyau rare
Qu'une frange noire protège,
Et ton sein ! et ton sein de neige !

Loin des *symétries usagées,* son vers s'atteste « la chose envolée » (1) selon l'expression qu'emploiera plus tard Verlaine, précisément, qu'il a guidé « dans le grand parc où tout s'idéalise », a-t-il dit, vers les décamérons de Watteau, lui fournissant peut-être même le titre d'un de ses premiers recueils : *Les fêtes galantes* (2) Watteau ! « le plus grand poète du XVIIIe siècle », selon

(1) Il s'amuse à des jeux pittoresques, — assez analogues à ceux où se complut dernièrement le « fantaisiste » Tristan Derême, — et c'est ainsi qu'il compose une pièce tout entière (l'*Elégie des Stalactites*) en vers de dix et de sept pieds, à rimes plates, mais accouplées, une masculine et une féminine se répondant :

« Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,
Du haut des branches touffues ! »

(2) Cf. le dizain intitulé *La fête galante* dans les *Cariatides*. Qu'on rapproche aussi de l'exquis recueil de Verlaine ce petit sonnet *Promenade galante* des *Rimes dorées* et daté d'octobre 1863 :

Dans le parc au noble dessin
Où s'égarent les Cidalises
Parmi les fontaines surprises
Dans le marbre du clair bassin,

les Goncourt (1), le plus Français, sans doute, de nos fantaisistes, tel est l'ancêtre authentique de Banville. C'est grâce à Banville, en effet, plus encore qu'à Gautier que, semblable à la belle enchantée du conte sous les baisers du Prince Charmant, l'âme musicienne de Watteau rouvre sa fleur, endormie pendant près de cent cinquante ans, et en parfume subtilement notre poésie. Baudelaire, en révélant à celle-ci les infinis horizons de l'esprit, l'avait laissée fermée non seulement à la joie, mais à la grâce, — « plus belle encore que la beauté », — à la rêverie chimérique, à cette douce mélancolie, aussi, qui pour M. André Gide, comme le rappellait M. Charles Du Bos dans son étude sur Mérimée, « est de la ferveur retombée ». Baudelaire interroge les profondeurs de la vie. « Il entre dans la substance intellectuelle et morale de son temps », a fort bien dit M. Léon Daudet. Vibrant jusqu'à la souffrance aux cruels tourments de l'homme moderne, il le montre en proie au vertige devant le gouffre de Pascal, crispé au bord de l'enfer de Dante, deux génies auxquels on l'a, du reste, comparé. Il est intense, mais ses sources sont amères et peut-être empoisonnées. Il n'y a jamais de sourire sous sa tristesse. Tout est consommé. Après s'être remémoré le vers terrible :

Le printemps adorable a perdu son odeur

Iris, que suit un jeune essaim,
Philis, Eglé, nymphes éprises
Avec leurs plumes indécises
En manteau court, montrant leur sein

Lycaste, Myrtil et Sylvandre
Vont parmi la verdure tendre,
Vers les grands feuillages dormants.

Ils errent dans le matin blême,
Tous vêtus de satin, charmants,
Et tristes comme l'amour même.

Il sied de rappeler, enfin, que la pièce *Les uns et les autres* de *Jadis et Naguère* est dédiée à Banville et qu'elle est un badinage dans le goût des comédies en vers de ce poète.

(1) A noter que ce n'est qu'une quinzaine d'années après les *Cariatides* que les Goncourt écrivent sur le XVIII[e] siècle et les peintres de cette époque.

qu'on se chuchote aussitôt cette petite pièce des *Stalactites* qui est dans toutes les anthologies :

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.
Les amours des bassins, les Naïades en groupe
Voient reluire au soleil en cristaux découpés
Les flots silencieux qui coulaient de leur coupe.
Les lauriers sont coupés et le cerf aux abois
Tressaille au son du cor ; nous n'irons plus aux bois,
Où des enfants joueurs riait la folle troupe.
Parmi les lys d'argent aux pleurs du ciel trempés,
Voici l'herbe qu'on fauche et les lauriers qu'on coupe.
Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.

On sentira la différence qui existe entre l'irrémédiable désespérance et le confus chagrin que laisse au cœur la mort des choses heureuses, l'effeuillement des plaisirs qui se fanent, mais qu'on sait qui refleuriront ou dont on conservera, du moins, le souvenir avec reconnaissance et attendrissement. Des images de gaîté passent à travers l'évocation automnale de Banville. Il y a des échos joyeux dans son chant plaintif. Ainsi, un mirage séduit encore « les Amaryllis mourantes de Watteau » (1) et les voilà prêtes, malgré leur air désabusé, à s'embarquer pour l'île d'or... Aussi bien, la note mélancolique est-elle assez rare chez Banville. C'est un enfant qui n'a pas encore péché, et sa félicité est celle de l'innocence. Il y a de la gaminerie jusque dans sa blague. En même temps que son art, — dédaigneux de « la stérile imitation de la vie », — s'amuse au scintillement des jets d'eau et au chatoiement du satin et du velours des belles robes sous les feux du soleil filtrant à travers les feuillages, il s'ébahit de voir la lune s'arrondir à la pointe des arbres et se laisse éblouir par le voile bleu qu'elle accroche à la blancheur des statues. Sans ce pierrot suave, aux bras chargés de *Roses de Noël* et qui chante ingénument sa mère, la bonhomie patriarcale, assez conventionnelle, de Victor Hugo, donnerait seul le ton de notre sérénité au XIX^e^ siècle.

(1) « Les baisers de Pierre » dans les *Cariatides*.

Notons-le, en effet, avec Banville reparaît dans notre poésie lyrique le sentiment tout pur (1), sans déclamation, sans prétention philosophique non plus, dans sa fraîcheur et sa simplicité, tel que l'exprime Villon, quelques poètes aussi du XVI^e^ siècle, notamment du Bellay et par exception La Fontaine au XVII^e^ siècle. Verlaine, à cet égard, doit sans doute encore beaucoup à l'auteur des *Cariatides,* des *Stalactites, du Sang de la Coupe* et des *Exilés,* presque autant qu'à cette Marceline Desbordes-Valmore (2) dont « la fureur d'aimer » s'exhala en chants sublimes, mais qui fut à peine entendue dans le tumulte romantique.

Banville n'est pas un grand poète ni un poète d'une exceptionnelle originalité, mais c'est un poète spontané, *genuine* comme disent les Anglais, d'une spontanéité jaillissante, et son influence, — j'y insiste, — jointe à celle de Théophile Gautier, a été considérable sur la génération qui l'a suivi. Cette influence complete très opportunément celle de Baudelaire ou la contre-balance, si elle ne la rectifie, en aidant notre génie à prendre conscience de ses qualités les plus lumineuses, mais dont il n'y a pas trace chez le sombre auteur des *Fleurs du Mal.* Parce qu'il ne fait qu'effleurer « la surface brillante de l'univers comme un dieu innocent et ignorant de ce qui est au-dessous » (Jules Lemaître), on a dit Banville dénué de toute pensée, mais l'illusion n'est-elle pas une forme de la pensée sublimisée, angélisée, une pensée portée par les ailes de l'imagination à une hauteur où tout s'harmonise ? La sensibilité de Banville peut paraître médiocre, cependant. Il est loin d'avoir les nerfs de Baudelaire et de disposer d'un clavier d'impressions aussi étendu. Son imagerie optimiste, héroïque ou d'une joliesse exquise et un peu mièvre, spirituelle, avec une pointe de malice et d'ironie, n'en propose pas moins de nouveaux thèmes lyriques aux poètes découragés par le prosaïsme des parnassiens. Costumée de rêve, elle vient, après un détour par la Grèce de

---

(1) Cf. *A la Font-Georges* (*Les Stalactites*), *Oubli* et presque toutes les pièces des *Roses de Noël,* etc...

(2) Il l'adorait et lui a consacré un des médaillons les plus émus de ses *Poètes Maudits.*

Théocrite, des vieilles forêts celtiques hantées par les fées, mais taillées en parcs pour les plaisirs d'une société choisie et des personnages indécis et flottants de la comédie italienne. Presque tout le théâtre en vers de Banville qui déroule d'idéales aventures, *Le beau Léandre, Les fourberies de Nérine, la Pomme, le Baiser, Florise,* etc., presque tous ses poèmes sont comme une projection fantasque et bigarrée, parfois un peu bizarre, de l'âme pensive de Watteau. De là, la séduction certaine qu'il a exercée sur les poètes les plus éloignés de lui, — et les plus différents, — par la culture et par le tempérament : Verlaine, Mallarmé, Laforgue (1), Samain, M. Henri de Régnier même (sans parler d'Edmond Rostand)... C'est lui qui les initie au charme du monde chimérique

---

(1) Outre qu'il débute en prose, comme le rappelait récemment ici même M. Gustave Kahn, par une étude sur Watteau, Laforgue emprunte sans doute à Banville son personnage de Pierrot, notamment dans l'*Imitation de Notre-Dame La Lune* et semble bien s'être souvenu de sa blague, avoir retenu jusqu'à ses calembours. Comme l'écrit M. Ernest Raynaud (*La mêlée symboliste*), le Pierrot de Banville « n'est plus le bon Pierrot d'autrefois qui riait aux aïeux dans les dessus de portes, et qui se dédommage de ses infortunes de cœur en dégustant une bonne bouteille ou un pâté friand. C'est déjà le Pierrot mélancolique (je dirais plutôt sentimental) qui va devenir le Pierrot en détresse de Verlaine ». L'exemple très français de Banville sauve Laforgue du danger que lui faisait courir son goût de l'idéologie germanique. A noter, en outre, qu'il y a chez le poète catholique des *Roses de Noël* une sorte de panthéiste ingénu, non au sens spirituel, mais matériel. J'entends que si Banville voit Dieu distinct du monde dont il est l'âme, il ne laisse pas de voir le monde comme le corps de la divinité. Elle prend à ses yeux toutes les formes sensibles et insensibles de la Beauté qui est pour lui comme pour Amiel un *emparadisement* de la matière. Je l'ai montré, semblable à Euphorion, le fils merveilleux d'Hélène et de Faust, associant le Paganisme et le Christianisme et buvant aux « dieux réconciliés ». Rappelons-nous ces vers du *Laurier de la Turbie*, dans les *Exilés:*

> J'ai vécu seul penché sur le monde physique,
> Toujours étudiant le grand art, la musique,
> Dans le cri de la pourpre et dans le chant des fleurs
> Où dort la symphonie immense des couleurs,
> Dans les flots que la mer jette de ses amphores,
> Dans le balancement des étoiles sonores,
> Dans l'orgue des grands bois éperdus sous le vent !
> J'ai mis tout mon orgueil à devenir savant,
> Pâle et muet, j'entends le murmure des roses...

Ce sont évidemment de ceux qui devaient plaire le plus au Jules Laforgue métaphysicien du « tout est dans tout ».

de Watteau et qui les rapproche par leur égal amour de l'art de ce peintre-poète à la fois chaste et voluptueux, vague et confidentiel, chatoyant et flou, suprêmement aristocratique. Banville, il est vrai, est moins allusif que Watteau. Il se montre en général plus direct, encore qu'il sache user du symbole (du symbole familier, sans doute, parfois même un peu vulgaire) (1), et qu'il soit capable d'écrire cette admirable *Symphonie de la neige,* par exemple, où des ressouvenirs religieux se mêlent, dans une suggestive confusion, à des réminiscences grecques et à des évocations Renaissance :

Leurs six ailes au vent, pareilles à des voiles,
Les anges sont épars dans les chemins du ciel ;
Les nuages rêveurs font la cour aux étoiles,
Et tout l'éther frémit d'un amour sensuel.

. . . . . .

Voici les bois sacrés à la mélancolie
Où, mêlant à la brise un murmure confus,
L'oranger, le laurier, le myrte d'Idalie
Accueille mille oiseaux dans ses dômes touffus.

. . . . . .

Les pages, les muguets langoureux et bravaches
Et les belles de cour aux cheveux crespelés,
Font briller dans la nuit, sous d'insolants panaches
Les fronts de leur chevaux d'une flamme étoilés.

La nappe encore vierge est mise pour l'orgie,
Et les flacons d'argent brillent sur le dressoir,
Tandis qu'à la fenêtre, avec sa main rougie,
Elvire désolée agite son mouchoir.

Mais Banville n'est pas un poète de clair-obscur. C'est un poète de clarté, comme La Fontaine, à la race de qui j'ai déjà dit qu'il appartient. Il est dépourvu du sens du mystère. S'il se rencontre, parfois, de secrètes intentions ou des sous-entendus dans ses images, les impressions et les sentiments qu'elles traduisent n'ont pas

(1) Aussi bien, dans les vers qu'il lui adressait, lors de la publication des *Odes funambulesques,* Auguste Vacquerie a-t-il pu lui dire que Téniers disputait à Watteau l'illustration de son livre.

d'arrière-plans. Il n'insinue guère et suggère rarement. Quoique son langage ne soit pas aussi *raisonnable* que celui des parnassiens, aussi rigoureusement logique, et quoiqu'il ne nomme pas l'objet avec la même précision qu'eux — parce qu'il établit avec ingénuité des rapports imprévus entre les choses, — il ne nous laisse pas toujours le plaisir de deviner que la réalité a subi des transformations à travers sa conscience. Il se borne à la transposer d'une manière gracieuse ou superbe et souvent héroïque.

De sentiments généreux, mais un peu puérils, autrement dit de nature enthousiaste et vibrante aux impressions, mais chimérique sans prolongements lointains, sans retentissements multiples dans les profondeurs de l'être, Banville, qui n'eut que le génie d'évoquer par des images appropriées un univers à côté, non au-delà de notre univers, ne pouvait, non plus, projeter les rayons voilés de la poésie dans l'abîme de l'inconscient et révéler les imperceptibles mouvements de la vie ténébreuse qui y règne. Jamais il ne donne l'impression d'explorer et de découvrir dans le domaine indéfini de la sensibilité, à défaut de nous initier à d'inédites manières de comprendre et de voir. Il ne nous remue pas jusqu'aux moelles et ses accents charmants ne font qu'effleurer l'âme et les nerfs. Celle-ci revient trop vite sur la terre après qu'il l'a enlevée, et ceux-là ont tôt fait de retomber à leur calme après qu'il les a ébranlés. Ses poèmes se laissent oublier. Ils ne sont pas incantatoires et obsédants comme ceux de Baudelaire et de Verlaine, les poètes qui représentent le mieux en France les deux sortes de lyrisme auxquels je viens de faire allusion : le lyrisme de l'esprit et le lyrisme du cœur. Ces réserves — je pense qu'il est aisé de le reconnaître, — n'infirment pas ce que j'ai dit plus haut des mérites de Banville et du caractère de sa très réelle influence. Elles expliquent seulement pourquoi la scission que devait opérer Mallarmé au sein du Parnasse ne s'effectua pas en son nom, mais en celui de Baudelaire, et pourquoi le Symbolisme, qui devait naître bientôt de cette scission, ne se réclama, en outre, que de Paul Verlaine.

TROISIEME PARTIE

LE ROLE DE VICTOR-HUGO

I

« ...garde national-épique ».

TRISTAN CORBIÈRE.

Pour tranchée qu'elle apparaisse, la distinction n'est pas arbitraire que la critique officielle établit généralement dans l'œuvre de Victor Hugo et qui la divise en deux parties, la première s'achevant en 1843 avec la représentation et l'échec des *Burgraves*, la seconde — séparée de la première par un intervalle de silence d'une couple de lustres — s'étendant de 1853, date où parurent les *Châtiments*, jusqu'à 1885, année même de la mort du poète.

Pendant la période de début de sa vie littéraire, c'est surtout comme un animateur que Victor Hugo se manifeste, rassemblant et, si l'on veut, incarnant en sa personne la plupart des traits dont se compose pour la postérité la physionomie du Romantisme. Il a exactement ce qu'il faut pour prendre la tête d'un mouvement, et de celui-ci, en particulier, la confiance en soi, la puissance créatrice, l'énergie, et la décision, toutes qualités qui faisaient défaut, à la fois à Lamartine, trop sensible et trop nonchalamment chimérique, et à Vigny, trop spéculatif et trop hautain ou trop dédaigneux.

Libéral et même populaire dans ses tendances, encore qu'il recrute, d'abord, des partisans parmi les jeunes hommes favorables à l'Ancien Régime, le Romantisme ne pouvait retenir et pas-

sionner longtemps des âmes aristocratiques comme celles des poètes des *Méditations* et de *Moïse*, quelques généreuses qu'elles fussent.

L'évolution que ceux-ci ne poursuivent qu'avec lenteur, sinon à regret, forcés qu'ils sont, presque par leur cœur, de souscrire aux exigences de l'opinion, Victor Hugo l'accomplit délibérément, règlant d'instinct, jour pour jour, son art et ses idées sociales avant ses idées politiques, proprement dites, sur la marche de l'esprit de son temps.

Bien que légitimiste encore, aussitôt après la publication des *Odes et Ballades* qui sont nettement conservatrices, c'est la figure de l'usurpateur Cromwell qui le sollicite d'abord (1827). En outre, les violentes attaques contre la tragédie que contient la préface de sa première pièce, visent au delà de ce genre littéraire désuet, déjà presque caduc et qui fût bientôt mort de sa belle mort ; elles ambitionnent d'atteindre les monarques et les chefs d'Etat qui en sont les héros et dont le jeune chef du Cénacle fera, d'ailleurs, des monstres de tyrannie ou de scélératesse, quand il écrira ses drames, prêtant, au contraire, par un renversement antithétique des rôles, les sentiments les plus généreux et les plus rares talents aux déclassés ou aux bandits. Et l'on peut presque dire que la pensée du *Satyre* est déjà en germe dans *Hernani, Ruy Blas, Marion Delorme, Marie Tudor* et *Le Roi s'amuse...*

Mais notons cette particularité qui est, je crois essentielle, puisque c'est à elle qu'il faut remonter pour découvrir la cause du caractère plus extérieur que profond du Romantisme, c'est du théâtre, comme d'une tribune, que Victor Hugo entend adresser son message, et non pas seulement à l'élite, à la France entière, sinon à l'Europe et au monde.

Dans le domaine lyrique, qui seul importe, ici, le jeune ambitieux sent que l'heure n'est pas venue de renouveler l'exploit de Lamartine dont l'élégie — pour laquelle il ne se sent guère de dispositions — reste toujours en faveur. Pressé de frapper l'attention, c'est d'un autre « point d'optique », selon l'expression dont il se sert pour désigner la scène, que Victor Hugo se place, et qu'il

entraîne, par son exemple, presque toute la génération littéraire à se placer.

Je n'oserais affirmer, après M. Poizat (1), que sans lui Alfred de Vigny qui fut « un poète tragique extraordinaire qui s'est ignoré », eût conçu sa *Colère de Samson* ou son *Moïse* autrement que comme des morceaux épiques, et, en les inscrivant dans un développement dramatique, aurait fait d'eux les points culminants d'une tragédie...

Il est certain, cependant, que si cet écrivain en vers, très profondément original, que si cet authentique ancêtre des symbolistes qui concevait le poème comme une « fable philosophique » *dramatisée*, n'a donné à la scène que *La Maréchale d'Ancre* et Chatterton, des pièces qu'éclipsent, peut-être, *Henri III et sa cour* et *Antony* ou que, comme dit encore M. Poizat, « vingt autres pouvaient écrire aussi bien que lui » — la faute en est à Victor Hugo dont le triomphe d'*Hernani* avait tourné presque toutes les têtes. Pour Musset, l'échec de sa *Nuit vénitienne* le sauva seul d'imiter une formule bâtarde d'art théâtral qui ne devait trouver son expression définitive que dans le mélodrame ou ne se maintenir jusqu'au seuil du xx^{e} siècle, en équilibre sur la corde raide, qu'avec l'alexandrin pour balancier. Convaincu de son inaptitude à utiliser la recette de son prestigieux aîné, Musset se retira sous sa tente, et ne composa que pour son plaisir, en toute liberté, d'être entièrement lui-même, la comédie la plus originale qu'on ait vue en France depuis Marivaux. Dans la poésie, quand il ne se rattache pas par l'élégie à André Chénier et à Lamartine, à Mathurin Régnier et un peu à Boileau par l'épître, à La Fontaine par le conte, c'est à Victor Hugo qu'il emprunte, non pas seulement son pittoresque passager, mais sa rhétorique, par malheur beaucoup plus durable... Tandis, en effet, qu'avec une verve éclatante, une fantaisie qui mêle l'élément comique, ou plutôt burlesque, à l'élément pathétique, Victor Hugo prodigue superficiellement au théâtre les qualités auxquelles il devra sa gloire, quand son génie aura mûri, après une évolution

(1) *Tableau de la poésie française* dans *Le Symbolisme*.

assez lente, mais qui aboutira à un épanouissement superbe, il n'apporte guère au lyrisme qu'un enrichissement prosodique. Il assouplit le vers, amplifie sa période et rehausse son éclat, mais pour lui donner, précisément, les ressources qui lui permettront d'atteindre à la plus complète séduction oratoire.

Dans une étude comme celle-ci, où l'on se propose moins de tenir compte de la valeur de notre grand poète que de l'originalité de son apport personnel, et de l'influence qu'il a exercée, on ne saurait négliger de le reconnaître : Victor Hugo n'innove guère qu'en matière de technique, à proprement parler, encore que les petits rythmes auxquels il s'essaie avec bonheur dans *Les Orientales* (1829) soient ceux que Sainte-Beuve a remis en honneur l'année précédente, en brossant son *Tableau de la poésie française au* XVI^e^ *siècle,* et que l'on trouve dans *Les Pensées* de Joseph Delorme des préoccupations de forme analogues à celles dont il témoigne (1).

Avant Lamartine, c'est Marceline Desbordes-Valmore dont les *Elégies et Romances* ont paru en 1818 qui ouvre la voie à la poésie confidentielle, et le recueil de Joseph Delorme est antérieur de deux ans aux *Feuilles d'automne* (1831) où Victor Hugo tente un premier essai de lyrisme familier et bourgeois, si l'on peut ainsi dire. Vigny a publié en 1822 ses *Poèmes* où le caractère de son inspiration philosophique se décèle déjà, et l'on sait que *La Légende des Siècles* ne paraîtra qu'après ses *Poèmes antiques et modernes* et les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle.

Sur la scène même où il déploie, pourtant, le meilleur de son activité juvénile, on ne saurait sérieusement soutenir qu'il crée un mode d'expression nouveau, s'il éblouit par la richesse de ses inventions de détail. Népomucène Lemercier dont, par un retour singulier du sort, il sera appelé à prononcer l'éloge, lors de sa réception à l'Académie, avait écrit, bien avant lui, des drames

(1) Le « c'est lui qui m'a appris à faire les vers » de Sainte-Beuve, parlant de Victor-Hugo, dans sa vieillesse, n'infirme pas ce que je dis ici. En la matière, les théories sont moins que leur application décisives. Et Victor Hugo avait le don qui manquait à Sainte-Beuve.

dont les événements de l'histoire fournissaient la matière, comme pour justifier Mme de Staël qui notait que « la tendance du siècle c'est la tragédie historique »(1) , Lemercier avait, en outre, traité comiquement un sujet pathétique dans *Pinto*, en admirateur du *Barbier de Séville*, et par là, encore, indiqué la voie à l'auteur de *Ruy Blas* qui ne laissait pas, bien entendu, comme tous les écrivains de son temps, de lire et de relire Walter Scott. C'est en disciple du vieil Ecossais qu'il aborde le théâtre avec des œuvres hybrides, et quoique se réclamant de Shakespeare dont elles revendiquent le droit de mêler le terrible au grotesque, plus près par l'arbitraire du jeu des scènes et la solidité toute classique de la construction d'une tragédie comme *Rodogune* que de *Macbeth* ou de *Hamlet*. Aussi bien, de même que le glorieux Normand, son ancêtre spirituel, et qui joua, à l'époque du premier Romantisme, un rôle à peu près semblable au sien, lors du second, disciplinant et dominant par une forte éloquence latine la turbulente curiosité ou l'inquiétude du XVIIe siècle commençant, y a-t-il chez Hugo de l'espagnolisme. J'indique, en passant, sa ressemblance avec Ribéra, sur la fin de sa vie, mais M. Léopold Mabilleau a fort excellemment signalé « cette fière allure de la pensée et de l'expression, cette sonorité du verbe, cette emphase du sentiment qui donnent un caractère espagnol à son œuvre [dramatique] et par une sorte d'appropriation spontanée lui font choisir l'Espagne pour lieu de ses créations imaginaires » (2) Qu'il faille attribuer une telle particularité au fait qu'il est né à Bezançon, « vieille ville espagnole », ou qu'il a vécu dans la péninsule ibérique de 1811 à 1812, à l'âge où l'imagination de l'enfant est le plus sensible aux spectacles, et comme ses yeux des images, ses oreilles reçoivent des sons insolites qui les frappent une impression durable, il n'importe. Mais en dehors de ce caractère exotique, si je puis dire, qui lui confère une certaine étrangeté, et le place un peu en dehors de la lignée de notre art dramatique, son théâtre

(1) *De l'Allemagne* (Ch. XV).
(2) Victor Hugo (Collection des « Grands Ecrivains de la France »).

où se trahit, d'ailleurs, la faiblesse de l'improvisation, ne se distingue pas par le fond de la littérature populaire, et par la forme, apparaît inférieur à sa poésie.

La qualité de ses œuvres dramatiques vaut celle de ses œuvres romanesques qui, il est à peine besoin de le signaler, se modèlent sur ce que l'époque produit de moins bon. Il y reprend la façon de Walter Scott de traiter l'histoire, mais à travers Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*) et Alfred de Vigny dont le *Cinq Mars*, de cinq ans antérieur à *Notre-Dame de Paris* (1831), l'a si fortement impressionné qu'il en a tiré *Marion Delorme*, comme il a tiré *Le Roi s'amuse* des *Deux fous* de Paul Lacroix ou s'est inspiré pour écrire *Marie-Tudor* de la *Christine* d'Alexandre Dumas. Aussi bien, pour se rendre compte comme il témoigne de peu d'originalité dans ce genre littéraire, il suffit de voir de quelle manière, à la même époque, Balzac avec *Les Chouans* (1829) renouvelle ou transforme les procédés de l'auteur des *Wawerley Novels*, recréant les hommes obscurs d'une époque pour les replacer dans leur cadre, au lieu d'évoquer des êtres imaginaires ou de grands personnages sans réalité. Enfin, négligeant le roman psychologique où Stendhal se sera affirmé par un chef-d'œuvre, *Le Rouge et Le Noir*, l'année même de la publication de *Notre-Dame de Paris*, ce ne sera qu'en 1862, avec *Les Misérables*, que Victor Hugo illustrera le roman social sur les traces d'Eugène Sue dont *Les Mystères de Paris* l'auront plus frappé que *La Comédie Humaine*... (1).

Mais pour en revenir à la poésie de Victor Hugo, puisque, encore une fois, c'est exclusivement l'importance de la souveraineté qu'il a exercée par elle sur ses contemporains que j'essaie d'évaluer ici, son seul mérite, jusqu'en 1850 à tout le moins, est d'avoir infusé par elle un sang nouveau au classicisme anémié.

---

(1) Qu'il ait commencé d'écrire son célèbre roman en 1845, dix-sept ans avant d'avoir pu le livrer au public, comme M. Gustave Simon nous l'a appris dernièrement, en en publiant la première version, dénommée alors *Les Misères*, cela est une preuve de plus qu'il fut frappé par le succès des *Mystères de Paris* qui parurent en 1842-43 dans le *Journal* des Débats.

Qu'on suppose, un instant, Victor Hugo ayant définitivement cessé d'écrire en vers à partir de l'époque où la politique l'a requis, c'est-à-dire n'ayant légué à l'admiration des âges futurs que *Les Odes et Ballades, Les Orientales, Les Feuilles d'automne, Les Chants du Crépuscule* et *Les Rayons et les Ombres,* son prestige serait loin d'égaler celui qu'il s'est acquis avec *Les Contemplations, La Légende, Dieu* et *La Fin de Satan.* L'inspiration dont sont nés les recueils de sa jeunesse et de son âge mûr s'atteste d'ordre intellectuel, ou plus exactement rationnel. Le mouvement de la majorité des pièces dont ils se composent est déductif, leurs démarches directes, dans la tradition du discours qui a pour objet d'entraîner l'âme, je dirai mieux : les âmes, par un enchaînement logique d'idées ou de sentiments, vers une résolution plénière, pour obtenir d'elles une adhésion complète. La nomenclature est, d'ailleurs, à ses débuts le procédé le plus habituel à Victor Hugo, et lui restera familier jusqu'à la fin. Rien qui lui soit aussi agréable ni qui porte davantage son tempérament à développer en étendue sa puissance que l'énumération, si ce n'est la répétition dont il rajeunit les effets par le moyen de l'antithèse :

> Il faut que l'herbe tombe au tranchant des fauçilles...
> Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles...
> Il faut, il faut, il faut...

Son génie est en surface, non en profondeur. Alfred de Vigny l'a tout de suite constaté qui, dès *Marion Delorme,* notait le 20 août 1829, dans son *Journal :* « Personne n'a jamais eu autant de forme et moins de fond. Il n'a pas une idée qui lui soit propre, pas une conviction, pas une observation sur la vie, ou une rêverie au delà du temps ». Non seulement, on chercherait en vain en lui, comme l'a dit M. Paul Bourget (1), « une trace de cet esprit d'analyse qui se rencontre à un si haut degré dans Stendhal ou dans Balzac », mais l'espèce de transposition d'art qu'il tente en pliant à la poésie

(1) *Etudes et Portraits.*

les modes d'énonciation de la prose, est de caractère plus mécanique ou plus organique que spirituel. Lui qui, à quatorze ans, s'était écrié : « Je veux être Chateaubriand ou rien », ne se rend compte qu'assez tardivement que le style de ce magnifique écrivain a surtout la valeur d'un document psychologique en ceci qu'il substitue l'impression toute vive à la description, et qu'une personnalité frémissante s'y exprime toujours. Comme les disciples de Jean-Jacques Rousseau s'enthousiasment seulement de ses déclamations, et négligent la subtilité de ses examens de conscience, l'acuité de son analyse sensible ou de son introspection mentale, pour singer son attitude d'homme de la nature, il ne retient de Chateaubriand que le décor où l'imagination fastueuse de l'auteur des *Natchez* et du *Dernier des Abencérages* se complait et il s'applique moins à pénétrer le secret du génie émotif qui vibre dans les peintures de l'*Itinéraire,* qu'il ne se laisse séduire par les évocations emphatiques du *Génie du Christianisme*.

A l'exception de quelques rares poèmes, où le meilleur de son génie se décèle déjà (je pense, notamment, à la pièce des *Feuilles d'Automne* intitulée *Pente de la Rêverie*) ce n'est guère que par l'abondance de sa phraséologie qu'il se distingue de ses émules. Dans ses réussites les plus heureuses, il parvient à communiquer des émotions générales ou à traduire, dans un langage accessible à tous, des pensées et des sentiments communs. Sa poésie est d'inspiration impersonnelle et ce qu'il en dit dans les *Feuilles d'Automne* où se trouvent les vers si souvent cités, relatifs à son âme que Dieu

mit au centre de tout comme un écho sonore

est l'exactitude même. Rien de confidentiel en lui. Point d'autre sensibilité que celle de l'artiste. S'il se montre médiocre amoureux dans ses poèmes — quoiqu'il ait éprouvé pour Adèle Foucher une ardente passion — cela tient à sa disposition naturelle à dépouiller de ce qu'elles ont de particulier ses impressions les plus intimes. L'homme représentatif, le père de famille, le citoyen, le

politique, le croyant, le philosophe et le moraliste, voilà ce qu'il se plaît à figurer de lui, par un sûr instinct d'appropriation, d'ailleurs, à ce langage sonore où il excelle. Nous n'avons jamais eu d'aussi admirable poète de circonstance, et il est permis de regretter qu'il ne se soit pas trouvé là pour « verser de l'héroïsme » au cœur de la Patrie, durant la dernière guerre, quand elle en avait le plus besoin... La vanité, dont son légitime orgueil se double, lui interdit de se replier sur lui-même et de se soustraire à l'attention du monde, qu'il croit anxieux de surprendre ses moindres gestes et de recueillir ses moindres propos, pour se pencher sur son âme. Il a besoin de la constante excitation du dehors pour produire, et c'est afin d'en recevoir la secousse stimulatrice — la littérature ne suffisant plus à la lui donner après l'échec des *Burgraves* succédant à sa réception à l'Académie, dès 1841 — que ce sanguin se jette dans la bataille parlementaire. Qu'il soit le chantre des Vierges de Verdun, de Canaris, de Napoléon, qu'il célèbre les joies du foyer ou médite sur les faits du jour : un bal à l'Hôtel de Ville, un vote de la Chambre, un suicide, la question de la Pologne, que sais-je encore ? ce n'est pas à un point de vue nouveau qu'il se place en poésie. Son intérêt pour l'art social, sa croyance en l'utilité de la démonstration ou de l'affirmation publique du Vrai, ou de ce qui lui paraît tel, le détournent des préoccupations des meilleurs esprits littéraires de son temps, c'est-à-dire de l'étude de l'individu, de l'analyse, de plus en plus minutieuse du caractère ou de la personnalité de celui-ci. A la suite de Delille et de Lefranc de Pompignan, il prend possession de la maison du classicisme, et il en casse les vitres ou en lance les meubles par la fenêtre, mais il ne change rien aux dispositions de cette vénérable demeure dont d'autres mineront les assises...

« Premier prix de rhétorique du siècle », ce titre que lui a donné je ne sais plus quel écrivain irrespectueux, et qui n'a eu que le tort d'oublier qu'il fût aussi autre chose, lui convient à merveille, pendant la période de sa vie qui s'étend jusqu'à la publication des *Châtiments*. Il est né avec le tempérament qu'il faut pour triompher, d'ailleurs, dans tous les concours littéraires. Il a com-

mencé par un succès académique, et sa haine pour Nisard vient, comme on sait, de ce que Guizot lui a préféré ce critique à la chaire de littérature française à l'Ecole Normale, qu'il avait ambitionnée. Développer un thème donné, ou simplement enfler ce thème, le tourner et le retourner sous toutes ses faces, le varier en le présentant vingt fois avec de nouveaux mots, ou avec de nouvelles images, voilà son affaire. Aussi se fera-t-il tout naturellement l'interprète des idées qui seront dans l'air de son temps. Et à mesure qu'il prendra mieux conscience de celles-ci, je veux dire, à mesure qu'il se laissera pénétrer de celles qui jouissent de la plus vaste popularité, il affirmera davantage son attitude de prophète des temps meilleurs et deviendra même socialiste.

M. Louis Bertrand lui reprochait avec âpreté, dans un article de *Candide* (1) d'avoir introduit la démagogie dans les lettres et coiffé du bonnet rouge, non seulement le vieux dictionnaire, mais la muse elle-même.

Rappelons-nous que les romantiques se posent en champions de la cause de l'individu, de son droit au bonheur et des droits de la raison. C'est des salons ou des coteries, où l'on discutait avec politesse et urbanité des questions de religion, de philosophie, de morale et de bienséance, dans les assemblées populaires, sur l'agora ou le forum, et dans la rue même, que la littérature et la poésie, en particulier, sont descendues. Pour défendre les passions de l'homme elles se passionnent elles-mêmes, et sans doute sont-elles moins coupables d'avoir flatté le peuple que d'avoir vulgarisé la vie intellectuelle en en révélant le secret. La petite réforme du goût accomplie par Lamartine, et qui en préparait une plus décisive, s'était faite avec discrétion, entre initiés. Victor Hugo, en élargissant le débat, le porta sur la place ou du moins dans des endroits publics, et les batailles qu'avec ses lieutenants il livra pour commencer aux perruques, eurent lieu au théâtre et se dénouèrent même devant le tribunal, où elles prirent un caractère plus social et politique que littéraire. Mais pour entraîner son

(1) Octobre 1926.

auditoire, ce n'était plus assez qu'il se bornât à frapper des maximes en vers, comme ses prédécesseurs, comme Voltaire et les auteurs tragiques de la Révolution et de l'Empire en avaient frappées, qui cherchaient leurs modèles dans les formes de la conversation, stylisées en alexandrins par Corneille et Molière. Il lui fallut hausser la voix, exalter la phrase, l'animer d'un élan irrésistible, la rompre à toutes les souplesses ou la « disloquer », selon le mot dont il s'est servi pour définir son initiative et marquer le résultat de son effort, la nourrir d'amples courants, la creuser de tourbillons rapides et la secouer de violents ressacs. Il y a de l'avocat, de l'orateur parlementaire et du journaliste chez Victor Hugo, et ce sont les triples qualités expressives de ces improvisateurs ou de ces artisans du verbe qui doivent donner l'impression d'être inspirés par le contact de la foule ou par un rapport direct avec elle qu'il incorpore au style poétique. A l'école du théâtre où il s'est mis d'abord, il a appris à connaître et à varier les effets de son éloquence, en faisant bénéficier la poésie dramatique, au point où Corneille l'avait laissée, des ressources de la période oratoire que le XVIII[e] siècle emprunte à Bossuet pour donner plus d'ampleur à sa prose militante. Et l'on peut dire qu'il a réellement porté à sa suprême perfection la phrase discursive en vers.

II

« Mais le Père est là-bas dans l'île »
THÉODORE DE BANVILLE.

Victor Hugo est un être sain, de constitution extraordinairement robuste, satisfait de lui-même, sans rien qui le prédispose à ressentir le mal du siècle — le mal de vivre — et par conséquent à l'exprimer. Il n'est pas doué de cet « esprit de mécontentement » que Wagner, qui par là s'attestait bien de son temps, considérait comme indispensable pour entreprendre de grandes choses. Ambitieux, il a vu, de très bonne heure, ses plus chers désirs réalisés (qu'on songe, par exemple, qu'il a été nommé chevalier de la Légion d'Honneur à vingt-trois ans, c'est-à-dire en 1825, en même temps que Lamartine) et il n'a connu les déboires ou les mécomptes qu'en pleine maturité, donc quand, au lieu d'affaiblir l'homme et d'abattre son courage, la résistance l'excite à rassembler ses énergies pour la lutte, et l'exil l'a grandi.

La réaction parnassienne commence et déjà même s'affirme, réaction en faveur de l'impassibilité contre la gesticulation romantique, lorsque, sous l'aiguillon de la colère, « le délire sacré » s'empare de lui et les longues méditations devant l'infini, à Jersey puis à Guernesey, l'amènent à découvrir le côté titanique de sa nature. « La solitude, a-t-il écrit dans *Les Travailleurs de la Mer*, dégage une certaine quantité d'égarement sublime ». Cet homme qui rêvait d'éblouir le peuple ou de le suggestionner et de l'hypnotiser, s'est halluciné en se trouvant seul avec lui-même. Le mot des Goncourt : « Hugo a une force, une très grande force *fouettée*... la force d'un homme marchant toujours dans le vent, et prenant deux bains de mer par jour », s'applique au poète forcené, hurlant, effaré et un peu hagard qu'il est à cette époque. Il doit beaucoup à l'océan. Il lui a fallu le choc de l'immensité, sinon pour se comprendre — il a toujours eu plus ou moins la conviction d'être un surhomme — du moins pour sentir s'exalter en lui ses

puissances exceptionnelles. La frappante antithèse de la vie marine avec ses douceurs et ses brutalités, sa monstruosité et sa grâce a répondu au manichéisme foncier de Victor Hugo, et il est à remarquer que dès *Océano Nox,* le premier en France, il introduit la mer dans la poésie. Captif de l'eau qui lui a naguère enlevé sa fille bien-aimée, c'est au spectacle singulier des oppositions d'ombres et clartés qu'elle varie incessamment que son imagination visionnaire se déchaîne. L'olympien — non sans quelque chose de bourgeois qu'il était devenu, la fougue de la jeunesse tombée, et qu'il devait demeurer, par tout un côté de son caractère — se double désormais d'un dionysiaque, sous le souffle ininterrompu du large.

Point d'élément comme l'élément liquide pour donner à l'homme, quand il s'étend sans limite sous ses yeux, le sentiment de sa petitesse, ou pour l'inciter à réfléchir sur la brièveté de son destin. Mais sans humilier Victor Hugo qui, encore une fois, n'était pas d'un tempérament à se reconnaître inférieur à qui ou à quoi que ce soit, en lui inspirant, au contraire, une idée plus haute de son génie, la mer l'a convaincu de la sublimité du principe spirituel qui est en nous, et qui nous permet de prendre la mesure des puissances de la nature dont l'énormité nous écrase, de les dominer et de les évaluer, de nous juger supérieurs à celles mêmes devant lesquelles nous nous reconnaissons le plus chétifs et le plus misérables. Pour émouvoir la sensibilité de cet homme dont le moi absorbait tout, pour le faire vibrer de la seule façon dont elle était capable de vibrer, il fallait — après la folie de son frère, le deuil qui l'a foudroyé dans son enfant, « cet autre lui-même » — outre le coup d'Etat qui l'a dépossédé de ses droits politiques, cette obsession de la mort et cette anxieuse curiosité de l'inconnaissable auxquelles l'océan avec les milliers et les milliers d'images qu'il suscite ne laisse pas de repos, et qui fournissent à l'invention poétique d'inépuisables sujets de renouvellement.

Nous vivons, debout à l'entrée
De la mort, gouffre illimité,
Nus, tremblants, la chair pénétrée

Du frisson de l'énormité ;
Nos morts sont dans cette marée ;
Nous entendons, foule égarée
Dont le vent souffle le flambeau,
Sans voir de voiles ni de rames,
Le bruit que font ces vagues d'âmes
Sous la falaise du tombeau.
(*Les Mages*).

Je n'exagère point ; tant qu'il n'est qu'un homme comme les autres, ou qui n'a que son fonds d'homme à exploiter, Victor Hugo n'apporte rien que des banalités dans la littérature. C'est une personnalité vulgaire, une intelligence moyenne, un esprit commun, qui demande aux lieux communs sa pâture, et qui ne trompe alors, n'étourdit, plutôt, sur son manque d'originalité profonde, de distinction et de finesse que par un cliquetis ou un fracas de mots heurtés attestant seulement la richesse inouïe de son vocabulaire et l'étonnante étendue de sa mémoire. Dès qu'il s'abat comme un aigle sur les rochers des îles de la Manche, son âme qui était gênée dans sa mesquine enveloppe, se libère et s'accorde au rythme des forces multiples qui l'assaillent. On peut dire qu'il est alors notre Michel-Ange du Verbe, ou notre William Blake, un poète, du reste, qui a fait des dessins et des peintures non sans analogies avec ceux du prodigieux maître toscan, et qui fut une sorte de voyant ou d'esprit hanté, lui aussi, par la lutte de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal.

A partir de l'admirable poème *A Villequier,* le ton de Victor Hugo change. Ce n'est plus celui du discours proprement dit, ou du développement harmonieux de ses meilleures pièces, de *La Tristesse d'Olympio,* par exemple, où il se complait à faire étalage d'une mélancolie qui s'épanouit en sérénité assez factice. Sous la résignation fataliste un sentiment panique transparaît dans des vers comme ceux-ci :

Le monde est sombre, ô Dieu...
Je sais que le fruit tombe au vent qui le secoue
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum ;

Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un...
...Dans vos cieux, au-delà de la sphère des nues
Au fond de cet azur immobile et dormant
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément.

q
mer
fille b
h
s
avec *Paroles sur la dune,* écrites le jour anniversaire de
arrivée à Jersey, le tourment de l'énigme s'affirme en lui qu'il
traduira en images révélatrices, dans leur relief, d'impressions
surtout visuelles, et d'une infinie variété :

Je suis triste et je marche au bord des cieux profonds,
Courbé comme celui qui songe.
Je regarde, au-dessus du mont et du vallon
Et des mers sans fin remuées
S'envoler sous le bec du vautour aquilon
Toute la toison des nuées,
J'entends le vent dans l'air, la mer sur le récif,
L'homme liant la gerbe mûre ;
J'écoute, et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure ;
Et je reste parfois couché sans me lever
Sur l'herbe rare de la dune,
Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
Les yeux sinistres de la lune.
...Comme le souvenir est voisin du remords
Comme à pleurer tout nous ramène !
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort,
Noir verrou de la porte humaine !

Cela, c'est l'accent particulier de Victor Hugo, celui où il me semble bien qu'il est inimitable et qui se prolonge presque sans interruption d'*Ibo,* des *Mages* et de *Ce que dit la bouche d'ombre,* à *La fin de Satan* et à *Dieu,* à travers *La légende des Siècles* et les plus belles pages de prose des *Misérables,* des *Travailleurs de la Mer* et de *Quatre-vingt-treize.*

« Jocrisse à Pathmos ! » s'est écrié Veuillot en écoutant alors le poète mugir, ou rouler les mots sonores dans ses phrases comme

l'océan les galets sur la grève. Sans doute, la pensée qui se dégage de ce lyrisme, un peu voisin, parfois, d'ailleurs, de la divagation, ne procède point des démarches de l'intelligence déductive. D'une ferme logique quand il s'agit de conduire une proposition très simple à son terme, ou de la charger d'arguments passionnés qui en accélèrent la force entraînante, Hugo se montre, en effet, fumeux et incohérent chaque fois qu'il ambitionne de définir ou de raisonner. Ce rhétoricien qui peut servir de modèle pour son art rigoureux d'enchaîner le discours, ne procède plus, dès lors, que par explosions successives d'images, sans lien entre elles que celui de la sensation. Aussi bien, la question ne se pose-t-elle pas pour moi de savoir si Victor Hugo est un philosophe, comme s'est efforcé de le démontrer Renouvrier, ou même un métaphysicien. « Hugo, comme l'a fort bien dit M. Henri de Régnier (1) n'est pas de ces hommes qui se survivent par les idées. Les siennes présentent le mélange le plus singulier d'enfantillage et de profondeur. La prophétie y voisine avec la calembredaine, et s'achève en calembour ; il est forain et sybillin ». Il n'y a point de charpente abstraite aux constructions tout intuitives de son esprit. C'est émotivement qu'il pense ou, si l'on vent, c'est l'émotion qui provoque chez lui la pensée, et il n'exprime jamais celle-ci que toute mêlée encore à l'impression qui l'a fait naître, témoin ce vers admirable, entre cent autres :

... Et l'arbre de la route
Secoue au vent du soir la poussière du jour

où le symbole se dégage de lui-même de l'image-sensation. Au lieu de nous montrer comme Mallarmé la fleur détachée de sa tige, il nous la donne avec les racines qui retiennent un peu de la terre où elles plongeaient. Il renouvelle, sans cesse, sous nos yeux le miracle du passage des frémissements les plus obscurs de l'être

(1) *Figures et caractères.* A noter que, dans l'étude qu'il consacre au grand poète dans ce recueil, M. Henri de Régnier date, lui aussi, de l'exil à Jersey, sa transformation sublime.

à la lumière de la conscience, et ce faisant, il nous rend perceptibles, non seulement ces « mystérieux tremblements d'idées » dont il a parlé, mais les états d'âme même du primitif, après les avoir revêtus de toute la splendeur du verbe.

Certes, il faut distinguer du Victor Hugo instructeur du peuple, ou qui se croit investi de la mission d'énoncer des vérités, et qui n'est guère, selon le cruel jugement de Veuillot qu'un « moulin à paroles », le Victor Hugo interprète des *correspondances* de la nature. Tandis que le premier s'abandonne à une déclamation vaine, la plupart du temps assez ridicule, le second se hausse au rang des plus puissants créateurs de mythes qui aient jamais existé, même quand il prend un peu trop au sérieux son rôle de « comédien », comme eût dit Baudelaire, c'est-à-dire quand il entre si complètement dans la peau de ses personnages ou dans la matière des éléments qu'il personnifie, qu'il s'identifie à leurs passions et à leurs forces avec une conviction en vérité puérile jusque dans sa sublimité, à preuve l'apostrophe du *Géant aux Dieux,* dans *La Légende,* si typique à cet égard.

Renouvier dit de ce Victor Hugo qu'il appartient au cycle des Sanchoniaton, et il l'apparente aux pré-hellènes. Pour moi, si je trouve certaines de ses évocations bibliques à l'égal de celles de Blake, dont je citais le nom tout à l'heure, dans des pièces comme l'étonnante *Trompette du Jugement,* par exemple, leur grandeur farouche me semble, le plus souvent, empruntée au Chaos, et d'un caractère plus cosmique qu'apocalyptique. Ses émotions sont d'ordre universel, animales, végétales et minérales autant qu'humaines, et peut-être même moins spirituelles qu'élémentales... Loin de lui nuire, son insuffisance psychologique, cette inaptitude que j'ai signalée chez lui à approfondir l'individu, le sert merveilleusement pour rendre réelles les apparences, établir des rapports étroits entre les objets les plus éloignés, et fondre dans l'unité de la créature les formes multiples de la vie, l'homme y compris.

Illustre-t-il les philosophes, comme on l'a prétendu ? Mais pour cela il faudrait qu'il eût étudié ces philosophies. Or, on sait qu'il lisait peu, ou au hasard et sans suite, et, moins que tous les autres,

les ouvrages de spéculation. Je ne connais guère d'écrivains de son importance qui aient témoigné pour les travaux intellectuels une indifférence égale à la sienne ; et sa documentation, en toute chose, est aussi sommaire ou superficielle que possible puisqu'il tire le meilleur de son érudition du dictionnaire de Moreri quand il ne va pas plutôt la chercher dans *Le Magasin pittoresque* ou *La Bibliothèque des Merveilles* (1). Lorsqu'il arrivait à Victor Hugo d'ouvrir un livre sérieux, ce n'était pas pour en épuiser l'essence, mais pour en attraper au vol les phrases et les mots expressifs qu'il le feuilletait. Il ne transcrit pas en métaphores les problèmes qu'il a médités. Il ne se délivre pas par des images concrètes des abstractions qui l'obsèdent. Il donne seulement la sensation physique de la pensée en exprimant comme l'a dit Baudelaire « avec l'obscurité nécessaire, ce qui est obscur et confusément révélé » (2) ; et il traduit, en termes sensibles son angoisse ou son effarement devant « le mystère de la vie ». Il communique, comme personne ne l'avait fait dans notre langue, avant lui, l'impression de vertige qu'on éprouve à plonger les regards dans l'abime insondable de ce mystère, et c'est surtout « la monstruosité qui enveloppe l'homme » comme l'a encore admirablement indiqué Baudelaire, qu'il a matérialisée dans ses poèmes.

Ce formidable inquiet — on se souvient qu'il est allé jusqu'à

---

(1) Dans son *Victor Hugo, essai sur son œuvre* (op. cit.), M. André Bellessort, après avoir rappelé la définition que le poète donne de lui-même (« un penseur dilaté, agrandi, mais flottant, ou plutôt songeur »), note *qu'il subissait ses lectures.* « Le malheur, dit M. Bellessort, est qu'il croit avoir découvert en lui ce qu'elles lui ont apporté. Il sort d'une bibliothèque de vulgarisation le poil hérissé, fauve come un mage. Il prend à tort et à travers dans des livres d'illuminés, de Fourier, par exemple, ou de Boucher de Perthes ou de Pierre Leroux, dans *l'Apocalypse,* dans les *Vers dorés* de Pythagore, dans Job, dans l'Evangile, dans tout ce qui a transpiré chez nous des religions de l'Extrême-Orient, dans le panthéisme, dans le spiritualisme ».

(2) *Etude sur Victor Hugo,* dans l'*Art Romantique.* Leconte de Lisle confirme ce jugement quand il écrit dans *Les Poètes contemporains,* à la suite des *Derniers Poèmes* « Il [V. H] excelle à exprimer avec précision (?) ce qui est vague dans l'âme et confus dans la nature. Comme dans la légende orphique, l'herbe, l'arbre, la pierre souffrent, pleurent, parlent, chantent ou rêvent ; le sens mystérieux des bruits universels nous est révélé ».

interroger les tables tournantes — à force de battre les taillis de la ténébreuse forêt sans limites, a fait lever les spectres de quelques-unes des plus sublimes vérités. Quoiqu'il ait écrit superbement, dans le poème liminaire de *La Légende :*

> **Il n'est pas de brouillard, comme il n'est point d'algèbre**
> **Qui résistent au fond des nombres ou des cieux**
> **A la fixité calme et profonde des yeux.**

on ne saurait dire que ce soit par l'effet de l'attention, sous l'influence d'une lucide concentration d'esprit qu'il est arrivé à procurer dans ses vers l'illusion de l'atteinte de l'inaccessible ou de la pénétration de l'au delà. C'est dans une sorte de rêve ou de cauchemar éveillé que ce « génie sans frontières » — selon le mot du poète des *Fleurs du Mal* — ramasse avec des mains tâtonnantes d'effroi

> **Les morceaux noirs qui tombent**
> **Du grand fronton de l'inconnu.**

pour en composer ces brassées cyclopéennes d'hétéroclites figures à la ressemblance du monde qui l'affranchit de la réalité.

A cet égard son influence sur l'évolution de la poésie lyrique a été immense. « Ce contemplateur nous enseigne, a pu écrire Maurice Barrès (1) qu'il n'y a pas que le clair, le certain, le fixe, l'isolé : il nous restitue le mystère, le changement, la solidarité de tout être et de toutes choses ». Tandis que par le côté extérieur de son art, il crée un poncif et que les moins personnels des jeunes poètes de son temps, éblouis par ses acrobaties verbales, imitent sur la scène ou dans le livre sa burlesque emphase et ses redondances, singent ses grâces un peu lourdes ou reproduisent son clinquant, les plus originaux des écrivains en vers, c'est-à-dire ceux-là mêmes qui essaient de secouer son joug ou de réagir contre

---

(1) *Les Déracinés.*

son envoûtement, n'oublient pas l'exemple de son prodigieux pouvoir de transfiguration. Ils s'ingénient à en découvrir le secret ou à en approfondir le principe. Ce qu'ils savent qui gâte les plus belles pages de Victor Hugo : l'absence de goût et de contrôle ou de sens critique, l'exagération, l'insistance et la surabondance, tous défauts résultant de l'orgueil d'un homme enivré de sa facilité et toujours trop prompt à se satisfaire, ne les empêche pas de reconnaître que dans ces pages une imagination d'une puissance exceptionnelle s'exalte dont l'infaillibilité déconcerte les patientes démarches de la raison.

Baudelaire a proclamé sa dette envers Victor Hugo en lui dédiant *Les Petites Vieilles*, si même il a réussi, par une opération magique, à alanguir et à énerver son art d'artifice et de modernité, à l'enrichir, aussi, de toutes les ressources d'une musique nouvelle. Sans doute, Sainte-Beuve, avant Edgar Poe, lui a-t-il donné l'idée ou le sentiment de son lyrisme incantatoire, mais c'est de la forme, sinon du style de Victor Hugo qu'il en a éprouvé « le frisson ». Cette brusque « déchirure de l'ombre » par quoi l'auteur des *Contemplations* révèle tout à coup l'invisible, l'a convaincu que « l'univers est un magasin d'images » et que le poète ne peut penser que par images. Les raccourcis d'expression de Victor Hugo, ses choix d'épithètes qui ajoutent de l'indétermination à la pensée, ses oppositions de substantifs (le pâtre promontoire, le bœuf peuple, le ciel cachot), ou ses alliances d'adjectifs concrets et de substantifs abstraits, ses interversions de l'ordre logique des mots, l'ont mis sur la voie de la découverte ou du rajeunissement de la catachrèse, à quoi M. Jean Royère affirme qu'il doit l'essentiel de son originalité. Enfin, ce n'est probablement pas par hasard qu'au rebours de Hugo qui développe surtout, et autour d'un thème moral accumule le plus grand nombre de variations d'ordre émotivement matériel, Baudelaire s'applique à dégager de quelques motifs musicaux « soigneusement choisis », le maximum de suggestion spirituelle.

Mais il n'a pas laissé d'enseigner la valeur du symbole aux poètes de l'école de Mallarmé, lors même que les procédés leur paraissaient trop symétriques grâce auxquels il obtient ses plus frappants effets de grandeur ; et l'on sait bien que, quelque acharnés qu'ils soient à le dénigrer, les décadents sont obsédés par son souvenir. Lautréamont exaspère jusqu'à la caricature dans *Les Chants de Maldoror* sa fureur d'amplification, et les apostrophes à l'océan et à Dieu que contient ce poème sont bien un peu, n'est-ce pas ? dans le mouvement, d'ailleurs superbe, d'*Ibo*, bondissant avec un héroïsme haletant du « Dites pourquoi » qui ouvre cette pièce, aux « vous savez bien » et aux « j'irai » qui la jalonnent jusqu'au cri dément qui la termine.

Corbières, malgré le dédain que — non sans ostentation — il témoigne pour l'art, ne prend si brutalement à parti le poète d'*Oceano Nox* que parce qu'il subit son ascendant jusque dans le lyrisme réaliste où il excelle ; et le révolté Rimbaud lui-même, non seulement reproduit dans *Le Forgeron* et dans *Le Bateau ivre*, les sonorités, les antithèses et les images de Victor Hugo, mais dans *Les Illuminations*, où il se fait « voyant », rejoint son « vertige » de cîmes et d'abîmes pour le dépasser. Rien de plus près de ses visions épiques que les larges fresques hallucinées de Verhaeren. Il a engendré le panthéisme de Mme de Noailles, prêtresse de la vie, et M. Henri de Régnier qui professe pour lui une grande admiration malgré quelques réserves, semble parfois réveiller sous les hautes futaies où elles se sont endormies de fatigue, quelques-unes des plus belles figures de son rêve plastique, pour les emmener se rafraîchir ou se mirer dans l'eau des sources et des fontaines.

Parmi les poètes qui ne lui doivent rien, ou à la formation desquels il n'a qu'indirectement contribué, je ne vois que Verlaine, dont l'inspiration est toute sentimentale, Laforgue, qui, par l'impressionnisme se dégage, avec une douloureuse impertinence de ses premières préoccupations métaphysiques, et M. Francis Jammes,

que sa simplicité éloigne de lui, jusque dans son acheminement vers Dieu par les petits sentiers de la nature.

A un enquêteur qui lui demandait un jour quel est le plus grand poète du siècle, M. André Gide répondit : « Victor Hugo, hélas ! »

Point de déclaration qui résume mieux que celle-ci, dans sa brièveté, l'importance, et en même temps que les avantages, les inconvénients du rôle joué par l'auteur des *Châtiments*, des *Contemplations*, de *La Légende* et des *Quatre Vents de l'esprit*.

Etranger dans la dernière partie de sa vie, non seulement aux préoccupations mais aux goûts des artistes de son temps, Victor Hugo apparaissait aux yeux mêmes de ceux qui le vénéraient, comme un vivant anachronisme. Il eut la consolation d'être adopté par le peuple lorsque l'élite se désintéressait de lui, ou ne considérait plus ses œuvres que comme celles d'un glorieux ancêtre, appartenant à l'histoire, ou peut-être même à la légende... Seuls, les néo-romantiques, avec Catulle Mendès pour coryphée, lui composaient encore une cour et par le tapage qu'ils faisaient, en mettant leurs médiocres productions sous le patronage de son nom illustre, lui procuraient l'illusion d'être toujours un chef. Mais quoiqu'on puisse dire que notre poésie eût poursuivi son évolution dans le sens que nous voyons, s'il n'avait pas étendu aux quatre coins du monde les limites de sa renommée, il n'a pas moins exercé sur elle une décisive influence. J'ai essayé de montrer qu'il lui avait ouvert par l'hallucination une des plus magnifiques portes du rêve. Ses excès même, en outre, ont été salutaires. Sa voix s'était élevée si haut dans le discours que, renonçant non seulement à en dépasser, mais à en égaler les accents, les poètes ont résolu d'abandonner la parole pour le chant. Il avait si bien expliqué, exposé, prouvé, il avait été si abondant qu'ils n'ont plus voulu qu'être brefs et que suggérer.

Il ne faut pas juger Victor Hugo sur sa descendance directe, je veux dire sur les rimeurs qui se sont partagé son héritage pour le monnayer. S'il est responsable des récits en vers de François Coppée et d'Eugène Manuel ; si ses proclamations sur la place

publique ont suscité la parade de Jean Richepin ; si son théâtre picaresque a donné l'essor aux concetti et aux calembours d'Edmond Rostand, on serait injuste d'oublier qu'il a montré que le lyrisme est l'expression « du sens mystérieux des aspects de l'existence », selon la définition de Mallarmé, et qu'il lui a révélé ses possibilités les plus hautes (1).

---

(1) Ces pages étaient écrites depuis quelque temps, déjà, lorsqu'a paru de M. Denis Saurat : *La religion de Victor Hugo*. On ne saurait douter, après la lecture de ce très savant ouvrage, que le poète de *Dieu* et de *La fin de Satan* n'ait eu une métaphysique, à défaut d'un système philosophique lié. Métaphysique d'essence religieuse et qu'il emprunta à Alexandre Weill, kabbaliste alsacien. Le poème des *Contemplations*, intitulé *Ce que dit la bouche d'ombre* contient, en particulier, à peu près toute la doctrine de Weill. Mais Victor Hugo ne serait pas ce que nous savons qu'il est, s'il n'avait ajouté des traits personnels à cette doctrine, et n'y avait introduit de nombreuses contradictions... En conséquence, le vague qui entoure les concepts du poète n'en demeure pas moins, d'où leur évidente incohérence. Je crois toujours, d'ailleurs, que cette incohérence résulte d'un manque de concentration spirituelle, ce vague d'un certain flottement idéologique. Victor Hugo avait du génie, mais son intelligence n'était point abstraite. En outre, il n'avait pas tiré sa religion d'une philosophie qui lui fût personnelle. Il ne se l'était pas faite par l'étude, il l'avait reçue auriculairement.

QUATRIEME PARTIE

LES ELEMENTS CELTIQUES DU SYMBOLISME

I

« Verlaine ? Il ouvrit la fenêtre ! »

RACHILDE.

« Il faut craindre de se tromper en poésie quand on ne pense pas comme les poètes ».

JOUBERT.

Il est difficile, sinon arbitraire, de séparer Verlaine non seulement de Rimbaud, mais de Mallarmé, dans une étude du Symbolisme, car tous trois concourent en même temps, par des moyens très différents, il est vrai, mais également décisifs, à son éclosion.

Je m'occuperai, cependant, d'abord, de Verlaine, parce qu'il ne se rendit pas tout de suite compte, comme Rimbaud et Mallarmé de l'originalité de son innovation, et parce que, n'étant pas le moins du monde théoricien, il n'entreprit pas systématiquement de renouveler la matière poétique de son époque. Nulle préméditation, en effet, à la source de l'œuvre de Verlaine. Aucun poète ne fut, sinon plus inconscient, du moins plus abandonné, plus instinctif que celui-là. On le voit assez, par ses erreurs mêmes. Qu'on se rappelle les vers :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes,
Ils ne m'ont pas trouvé malin...

Environ la vingtième année, il est parnassien, d'abord, ou croit l'être, bien sagement. Je le soupçonne, toutefois, d'entrer au cénacle comme dans une classe de rhétorique, et de connaître assez mal ses auteurs, quoique le *prologue* de son premier volume, les *Poèmes Saturniens* (1866) qui contient nombre de noms grecs, orthographiés à la façon de Leconte de Lisle, et mentionne Raghû et Bhagavat, soit une manière de profession de foi olympienne en l'honneur du Beau. Les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares* ont dû l'ennuyer sinistrement, et il est certain qu'il s'en révèle aussi peu imprégné que possible. Aussi bien, son livre où déjà chantent de petits vers légers, et dont l'émotion intime dément la prétention à l'impassibilité (« *Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo* » ?) ne répond guère à sa préface, un peu solennelle...

A y regarder de près, Verlaine apparaît, déjà, tout entier dans les *Poèmes saturniens*. Sa personnalité s'y affirme étonnamment précoce, et marquée du signe du génie.

« Verlaine est une nature » (Remy de Gourmont). Il appartient à la race des prédestinés qui ne doivent rien d'essentiel qu'à eux-mêmes et à la vie qui les mûrit, l'exemple des autres — quelque grands qu'ils soient — ne pouvant exercer sur eux d'influence déterminante.

Né comme Robert Burns au milieu des champs, il eût, comme lui, en poussant sa charrue, composé des vers où se fussent épanouies toutes ses qualités. Qu'elles se soient exercées, cependant, dans un genre plutôt que dans un autre, qu'elles aient, surtout, trouvé presque sans hésitation à s'employer avec bonheur, c'est à Baudelaire et à Banville que nous le devons. Baudelaire, que Verlaine lut, encore au collège, comme il l'a raconté dans ses *Confessions* — un pion ayant laissé traîner *Les Fleurs du Mal* sur sa chaise — l'impressionna en profondeur, au delà de la sensation immédiate. A vrai dire, il n'y comprit rien, d'abord. Cette poésie était « trop éloignée de son âge ». Elle ne devait qu'à la longue, et comme à son insu, marquer sa pensée et sa sensibilité d'une empreinte, ou plus exactement s'y diffuser. Outre que la musique du vers baudelairien, riche de sonorités intérieures, a,

de toute évidence, excité et affiné son oreille, les thèmes de l'auteur — si moderne — des *Tableaux parisiens*, certaines de ses images, quelques-uns des vocables même, de ce docte magicien, se retrouvent, de ci de là, dans son œuvre (1).

Banville dont il découvrit par hasard, un jour, *Les Cariatides* sur les quais, l'empoigna, en revanche, « sur le champ ». Sa « bouillante jeunesse », sa désinvolture « un brin extravagante », répondirent, ainsi qu'il l'écrit, à sa prédilection pour « le tortillé » et « la phraséologie un peu vague ». Ses rythmes sautillants et variés lui plurent ; la simplicité, l'ingénuité aussi de ses accents parfois voisins de ceux du cœur populaire. Banville lui révéla Watteau, comme je l'ai dit, et le prépara à sentir le charme nostalgique de l'atmosphère où baignent ses personnages.

De là, *Les Fêtes galantes* (1869). Mais dans ce recueil même, Verlaine n'imite point (2). Au reste, si les *Poèmes Saturniens*

---

(1) Il avoue s'être livré à une imitation des *Petites vieilles* dans l'adolescence ; et plus tard, il écrira :

.....Les maisons dans leur ratatinement terrible
Epouvantent comme un sénat de petites vieilles.

M. René Lalou dans son *Histoire de la littérature contemporaine* parle de réminiscence baudelairienne à propos de ce vers :

Dans une obsession de muse et de benjoin.

Notons, dès les *Poèmes saturniens* dont telle pièce comme *Les Grotesques* est bien de facture et d'esprit baudelairiens, cet autre alexandrin :

Mon âme pour d'affreux naufrages appareille ;

Never More dont la strophe est celle de *Réversibilité* ; *Crépuscule du soir mystique* dont le mouvement est celui d'*Harmonie du Soir*, et où le mot *cloison* — si particulier, n'est-ce pas ? — rappelle l'étonnant : *La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison* ; etc... Verlaine se laisse séduire par le désenchantement de Baudelaire. Il partage sa prédilection pour l'automne, et, avec un rien d'artifice, son goût pour les beautés de décadence, par la femme au baiser « même qui ment ». Il imite sa félinité ; lui emprunte son expression « ma sœur » pour parler à la bien-aimée, et surtout son vocabulaire mystique. C'est par Baudelaire qu'il s'initie à l'art d'employer les mots dans un sens différent de leur sens propre, et enfin, très vraisemblablement, qu'il revient à Dieu et qu'il dialogue avec lui dans *Sagesse*.

(2) Pas davantage n'imitera-t-il quand lui sera révélée un peu plus tard Marceline Desbordes-Valmore, par Rimbaud. La simple, et saine, et fervente poétesse réveillera en lui le goût, encore à demi sommeillant, des chants légers où l'âme se fait doucement confidentielle. Rimbaud, lui-même, et Corbière ne l'influenceront pas, mais achèveront seulement de le convaincre après Gérard de Nerval et encore Banville, du parti à tirer de nos anciennes rondes et complaintes populaires.

trahissent encore quelques gaucheries, la perfection est déjà réalisée dans *Les Fêtes galantes.*

Dès ses premiers vers, Verlaine se distingue par on ne saurait dire quoi de fluide et de chuchoté ou de balbutié dans la voix ; d'ondoyant, d'aérien et de presque insaisissable dans la phrase :

Je fais, parfois, ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime...

Il serait vain de chercher une parenté directe à l'âme qui s'exprime ici. On ne lui en trouverait nulle part. Elle ne pouvait être que de chez nous, pourtant, et elle est de chez nous, du plus profond de chez nous, indéniablement. Pour la situer et la comprendre, il faut faire abstraction de toute culture classique, remonter à l'époque antérieure à la Renaissance même. « Le povre escholier François », Rutebœuf, peut-être (1), tels sont les seuls poètes français aux côtés desquels Verlaine ne paraît pas déplacé. C'est un homme du Moyen-Age, de la race à la fois rêveuse et sensuelle, exaltée et dolente qui habita la première la Gaule, et que submergea la double invasion romaine et franque, mais dont le génie reparut bientôt pour s'épanouir dans les monuments gothiques et les chansons de geste. Ecoutez-le dans un de ses premiers sonnets, *Vœu,* des *Poèmes Saturniens :*

Si que me voilà seul, à présent, morne et seul,
Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul,
Et tel qu'un orphelin pauvre, sans sœur aînée...

---

(1) Le Rutebœuf, du moins, de *la Povreté de Rutebœuf* et du *dict de la grièche d'Yver* qui se plaint d'être victime de la passion du jeu (*li dé m'ocient*) et qui chante ainsi :

Povre sens et povre mémoire
M'a donné Dieu, le roi de gloire,
Et povre rente...
Ainsi suis comme l'oiseau franc
Ou comme l'oiseau sur la branche,
L'été je chante.
L'hiver je pleure et me lamente
Et me dépouille ainsi que l'arbre
Au premier gel...

C'est le langage, le ton « doux et transi » de Villon, comme a dit Huysmans, dans *A rebours*. Et quelle façon de parler de la femme :

> O la femme, à l'amour câlin et réchauffant,
> Douce, pensive et brune, et jamais étonnée,
> Et qui parfois vous baise au front, comme un enfant !

Il voit Marie à travers l'amante. Sa tendresse cherche la mère dans les bras de la maîtresse vers qui sa chair aiguillonnée l'entraîne, et il y a toujours quelque chose d'incestueux pour lui dans la volupté...

Un païen, Verlaine, a-t-on hasardé. Je ne trouve de paganisme en lui que ce qu'il y en eut en France, dès le IIIe siècle. Assez pour le troubler, grossir sur ses pas l'infernal cortège. S'il est débraillé, et jusqu'au cynisme, il n'est point nu. C'est le chrétien qui se dégrade, et titube sous ses haillons ; non le faune qui danse allègrement dans la lumière. Il n'a jamais savouré la joie de vivre sans mélange. Le remords rampe derrière tous ses plaisirs. A ceux-ci il faut, invariablement, le décor sombre des villes où l'on sent : *toujours le remuement de la chose coupable...* (1).

Hors l'église (je ne sais pourquoi je veux que celle-ci soit Saint-Séverin, au centre de ses ruelles tortueuses et mal famées, plutôt que Chartres, la cathédrale où Huysmans le voyait pourtant sous les traits de saint Jude) il ignore le luxe et les fêtes. Il ne connaît que les vices et les misères de la cité ; les hôpitaux qui « le fléchissent et l'apitoient » ; les prisons dont les « grands murs blancs » suscitent des « rêves épouvantés » ; les cabarets borgnes où il boit « pour se soûler, non pour boire » ; les bouges, enfin, où telle fille folle de son corps, après avoir gaillardement mis, au déduit, son orgueil de poète à bas, cherche ses puces à la chandelle... Il a senti et aimé la nature, cependant, comme bien peu

---

(1) Né l'enfant des grandes villes
Et des révoltes serviles,
J'ai là tout cherché, trouvé...
dira-t-il dans *Sagesse*.

d'autres avant et depuis lui. Mais il est rare qu'il en jouisse innocemment. Il passe au milieu d'elle harassé, triste, humilié, pareil au vagabond sur « le grand chemin poudreux où le pied brûle et saigne », aspirant à l'abri et au repos, « au vin bleu et au pain tendre » de la bonne auberge, à sa grand'salle fraîche sous les volets clos où l'espoir luit, dans l'ombre, « comme un brin de paille dans l'étable »....

La campagne lui arrache les larmes de repentir de l'enfant prodigue. Par ses bois frais, ses nuages blancs, ses ruisseaux chanteurs, ses vignes et ses moissons fécondes, par toute sa beauté et par toute sa force, elle est un vivant reproche pour lui. Elle représente l'Eden perdu, et prend l'aspect du bonheur dont il s'est, ou croit s'être rendu à jamais indigne...

Réveillons en nous la plainte inoubliable des *Romances sans paroles :*

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air parmi les ramures réelles
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira, blême toi-même,
Et que tristes pleuraient, dans les hautes feuillées,
Tes espérances noyées !....

Je viens de dire qu'il est rare qu'il jouisse innocemment de la nature. Il ne la goûte, non plus, ni ne la décrit plastiquement à la manière des parnassiens. Jamais il ne s'abstrait d'elle, et par le dehors ne l'observe. Il traduit les sentiments dont il la charge, et les impressions qu'elle lui renvoie, dans une confusion subtile, ou les espérances et les regrets qu'elle lui inspire, selon l'état de son cœur. Aucun effort, chez lui, vers la stylisation. Remarquons-le : il n'y a pas de *préparation* ou, si l'on préfère, de cadre à ses tableaux ; et les détails arrêtés, nettement définis, en sont à peu près absents. Comme je l'ai écrit des poètes britanniques, en gé-

néral, il évoquerait « l'état d'âme » que lui inspire un paysage, sans le peindre, plutôt qu'il ne peindrait ce paysage sans exprimer l'émotion ou la méditation que sa vue a fait naître en lui (1). Cela, sans commentaires, ou presque — à l'aide d'un mot, seulement, parfois. Mais quelle infaillibilité dans le choix de la chose essentielle, fugitive, qu'il fallait justement noter ou, plutôt, sentir ! Il suggère ; il ne formule pas ; et le miracle c'est que nous croyons toujours nous trouver là où il est. Ses paysages ont l'air rêvés, comme ceux de Coleridge, et je n'en sais guère — sinon ceux justement du poète anglais — de plus réels ou de plus réalistes, d'un plus surprenant relief dans leur fondu même. Témoin celui-ci de *Sagesse :*

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies.

Des arbres et des moulins
Sont légers sur le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains.

Dans ce vague d'un dimanche
Voici se jouer aussi
De grandes brebis, aussi
Douces que leur laine blanche.

Tout à l'heure déferlait
L'onde roulée en volutes
De cloches comme des flûtes
Dans le ciel comme du lait.

C'est proprement l'application, et dans une merveilleuse réussite, de l'indication de *L'Art poétique* conseillant que « l'imprévis au précis » se joigne. Non seulement tous les sens sont, ici, conviés

(1) Cf. Notamment, la première pièce des *Romances sans paroles :* « C'est l'extase langoureuse... » si typique, à cet égard.

à savourer le charme de cette journée de printemps : la vue, d'abord, (*l'échelonnement des haies ; mer claire ; le vert tendre...*) ; l'ouïe (*de cloches comme des flûtes*) ; l'odorat et le goût (*qui sent bon les jeunes baies*, et même la comparaison : *dans le ciel comme du lait*) ; le toucher (*aussi douces que leur laine blanche*) ; mais l'esprit même est sollicité d'en goûter la joie libre, la caresse diffuse (*des arbres et des moulins sont légers, l'agilité des poulains, ce vague d'un dimanche*). Un pur chef-d'œuvre, sans conteste.

Mais à cet art, tout subjectif, *Les Fêtes galantes* ne font-elles pas exception ? Là, pas de tableaux intimes, en effet. Nulle plainte directe. Quelle émotion personnelle, cependant ! Qu'on compare l'œuvre de Verlaine à *La Fête chez Thérèse* de Hugo dont on a dit qu'elle procédait : on se convaincra que là où le poète des *Contemplations* ne s'était amusé, en virtuose, qu'à l'évocation d'un épisode pittoresque, l'employé de l'Hôtel de Ville pour se distraire de ses maussades occupations, concevait un monde chimérique, et y projetait les nuances les plus délicates de son âme. Dans *Les Fêtes galantes*, il est vrai, Verlaine en reprenant les thèmes de Watteau, s'évade de la réalité et donne librement carrière à sa rêverie (1). Cet émotif y vit, comme dans un songe, la vie élégante qui l'obsède, et frémit délicieusement des sensations et des sentiments qu'il prête à ses personnages quasi symboliques. Il retrouve ainsi une des inspirations les plus anciennes, et les plus authentiquement nationales de notre lyrisme.

Watteau, quand il plaçait dans un décor de verdure, au lieu d'un décor de théâtre, ses amoureux et ses volages, ses ingénues et ses coquettes, ses jaloux et ses indifférents, renouait — au milieu d'un siècle fermé à la compréhension de la nature — la tradition de l'*Astrée* et des *Bergeries*, chères à Racan. Verlaine, à travers le peintre des pèlerins de Cythère, tenant « le bourdon

(1) On trouve de cette évasion une première tentative dans *La nuit du Walpurgis classique*, des *Poèmes Saturniens*, si bizarrement symbolique, où aux accents d'une musique comparable à l'air du *Tanhauser*, des formes, spectres confus, morts ou remords, s'entrelacent dans un jardin de Lenôtre. « Un Watteau, rêvé par Raffet », le Raffet de *La revue nocturne*, sans doute...

de voyage », rejoint Guillaume de Lorris, l'auteur du premier *Roman de la Rose* qui faisait l'action de sa courtoise allégorie se dérouler dans un « vergier » à la terre ornée, enluminée comme une miniature, aux bosquets fleuris comme des tapisseries de haute lice (1)

Nous savons quelle place tient le rêve dans cette œuvre précieuse, où de gentils chevaliers et de belles dames riantes se livrent aux divertissements des chants et de la danse, ou se promènent en raffinant, jusqu'à la quintessence, sur les passions, tandis qu'Espérance, Doux-Parler, Doux-Regard s'incarnent pour assister le vertueux paladin dans ses épreuves. C'est sur un fond nébuleux embué de rose et d'or, dans un « paysage choisi », que les donneurs de sérénades de Verlaine brodent leurs fantaisies mi-narquoises, mi-mélancoliques ; que ses groupes déjeunent assis dans l'herbe, ou se régalent de musique ; que ses couples échangent des propos tantôt fades et tantôt amers, et que passent même — fantômes à la voix à peine distincte, frôlant les avoines folles — les spectres des amants morts, et peut-être des amours mortes...

Et me voilà revenu à ma constatation première : par l'imagination comme par le cœur, Verlaine est un homme du Moyen-Age, encore que sa sensibilité, attentive à l'extrême aux moindres variations de la beauté, l'incite à réagir comme un moderne. La preuve en est, avant tout, de *Sagesse* (« il ne s'était rien vu de pareil depuis le Moyen-Age », a pu écrire Léon Bloy(2) . Rien là, en effet, qui ressemble à un pastiche plus ou moins habile. C'est la foi s'exhalant toute pure

Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste,

jaillissant, avec suavité d'une source qu'on aurait pu croire à

---

(1) Il n'est pas inutile de rappeler, ici, que c'est ce même *Roman de la Rose*, traduit ou adapté par Chaucer, qui suscite en Angleterre, l'œuvre si profondément celtique de Spenser.

(2) *Un brelan d'excommuniés.* « Il faut remonter jusqu'aux époques chenues et voûtées de *La chanson de Roland*, de *Saint-Graal* ou du Grand Hymnaire, ajoute-t-il, pour retrouver cet aloi d'accent religieux ».

jamais tarie. Point de comparaison possible, entre l'abandonnement de Verlaine au pied de la Croix, l'élévation de sa ferveur vers la Vierge, et l'effort intellectuel d'un Leconte de Lisle « les yeux ouverts sur les hypothèses de la science » (Paul Bourget), et tentant de comprendre et de ressusciter, en érudit, les manifestations de la vie collective aux différents âges de l'humanité. C'est d'autre chose, même, que de l'exaltation visionnaire qui anime les tableaux évangéliques ou bibliques de *La Légende* (*Le sacre de la femme, Ruth et Booz,* etc...) qu'il s'agit, ici. Le mysticisme de Verlaine est humblement sentimental, et il trouve des accents inouïs de repentir et d'adoration qui par la puissance et la délicatesse, la simplicité et la grâce, la véhémence et la résignation s'égalent aux plus sublimes, aux plus exquises créations de l'architecture religieuse des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

C'est vers le Moyen-Age énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon âme en panne naviguât.

déclarait Verlaine dans *Sagesse*. Il écrit, plus tard, dans une pièce d'*Epigrammes* dédiée à Sully-Prudhomme qui, parnassien, a — comme les membres du cénacle — une culture germano-latine :

Schopenhauer m'embête un peu...
... Ce n'est pas du Nord aujourd'hui
Que m'arriverait la lumière,
Du Midi non plus, en dernière
Analyse...
..... Mais d'où ? De nulle part, là !
Laissez-moi rentrer dans l'étude
Du bon vieux temps qu'on persifla.

Particularité qui achève d'établir la filiation du poète avec les écrivains en vers du Moyen-Age : cet être tout de sensibilité, et dont l'art est si concret, partage avec ces hommes, entraînés aux abstractions par la scholastique, le goût de l'allégorie qui est l'effort de l'imagination pour donner corps aux pures conceptions de l'intelligence. Dès les *Poèmes saturniens* on le voit mettre des

majuscules aux mots *Désir, Passion, Inspiration, Volonté* et même aux mots *Troubles, Transports,* etc..... Sa pensée évolue dans un monde vivant d'entités, et dès qu'il évoque une idée, il se la représente sous les traits d'une figure animée qui, non seulement lui fait des signes, mais parfois l'interpelle.

O vous, comme un qui boite au loin, Chagrins et Joies,

dira-t-il. Ou encore :

Puisque la Paix est là, sur la hauteur
Qui luit parmi des fanfares de gloire...

et, comme s'il était hanté de visions de danse macabre :

Avec les yeux d'ue tête de mort
Que la lune encore décharne,
Tout mon passé, disons tout mon remord
Ricane à travers ma lucarne.
.....Avec les doigts d'un pendu déjà vert
Le drôle agace une guitare
Et danse sur l'avenir grand ouvert
D'un air d'élasticité rare.

(*Jadis et Naguère*).

Enfin, imaginant le ménage idéal :

Nous serions une mer entre deux fleuves puissants
Où le Bonheur et le Malheur, têtes de flottes,
Nous passeraient sans heurts, montés par le Bon Sens...

(*Bonheur*).

Satan, l'implacable ennemi, pour l'induire en mal, se déguise de mille manières, et prend les voix de l'Orgueil, de la Haine, de la Chair... En revanche, tantôt Dieu, tantôt la Dame (Marie) lui apparaissent sous de suaves figures et lui parlent toutes les langues du Bon et du Bien.

Mais qu'on relise l'admirable début de *Sagesse :*

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le malheur a percé mon vieux cœur de sa lance...

on jurerait d'un sujet de vitrail, illustré par la foi naïve d'un contemporain de la Sainte-Chapelle tant la pathétique allégorie en semble spontanément émanée d'une imagination à qui le mythe médiéval est familier (1).

C'est avec Verlaine qu'il faut prendre garde de ne pas oublier la distinction que Pascal établit entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse. Il ne procède que de la seule intuition, et s'il est confidentiel, d'autre part, s'il dit tout, c'est « sans un mot d'orgueil ». Il ne cherche pas, comme les romantiques, à justifier ses passions par le raisonnement. Il s'en accuse, et s'en excuse. C'est un simple :

> Dieu vit, dit-il, au sein d'un cœur caché
> Non d'un esprit épars en millions de pages.
>
> (*Bonheur*).

Mais c'est un sage de grand bon sens et de sens droit, aux jours où sa folie charnelle le laisse en paix (2), et qui énonce, alors, de ces vérités riches de sève et fleurant le terroir, plébéiennes presque, qu'on dirait venues des profondeurs mêmes de la race la plus saine, la plus compatissante et la plus vaillante qui fut jamais (3). Par exemple :

> La vie humble, aux travaux ennuyeux et faciles
> Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour
>
> (*Sagesse*).

---

(1) Pour achever de se convaincre à quel point Verlaine est à son aise dans le Moyen Age et sait recréer la légendaire atmosphère de la vieille France, il faut relire la pièce VIII, par exemple, de *La bonne chanson : Une sainte en son auréole, une châtelaine en sa tour ;* ou encore la pièce XI d'*Amour : La Belle au bois dormait, Cendrillon sommeillait,* etc...

(2) A mes heures je suis une façon de sage...
(*Bonheur*).

(3) Il est plein, du reste, de refrains, de tournures et de locutions populaires, de vieux rythmes et de vieux dictons. On ferait un folklore avec ce qui, dans son œuvre, rappelle les plus anciennes traditions de notre pays. M. Alfred Poizat (*Le Symbolisme*) a noté « sa fine naïveté gauloise », son tour d'esprit voisin de celui de La Fontaine, son entêtement de paysan français à suivre l'idée jusqu'au baroque.

Allez, rien n'est meilleur à l'âme
Que de faire une âme moins triste.

(*ibid*).

Elle dit la voix reconnue
Que la bonté c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste la mort venue.

(*ibid*).

L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.

(*Bonheur*).

L'amour de la Patrie est le premier amour
Et le dernier amour, après l'amour de Dieu.

(*ibid*).

Ce n'est pas dans son intelligence, mais dans son cœur mûri par l'expérience, que Verlaine trouve de telles choses. Il n'est ni un psychologue ni un moraliste en vers. Il ne se pique pas de réfléchir sur les questions qui occupent les hommes et de remuer des idées. Affranchi de tout verbalisme, il ne donne jamais dans l'éloquence, et il ratiocine encore moins. C'est sur lui-même qu'il cherche à s'éclairer, et ce n'est que pour lui-même qu'il s'interroge, sans se guinder, certes, et qu'il se répond, avec quelle franchise, avec quelle impudeur aussi, trop souvent, n'est-ce pas ? — toujours sollicité en sens inverse par son bon ange et par le démon :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

(*Romances sans paroles*).

N'as-tu pas en fouillant les recoins de ton âme
Un beau vice à tirer comme un sabre au soleil ?

(*Sagesse*).

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

(*ibid*).

La luxure me dit à l'oreille :
Bonhomme, on vous a déjà donné...
(*Amour*).

J'ai la fureur d'aimer. Qu'y faire ? Ah ! laisser faire.
(*ibid*).

J'abrège ; car presque tout Verlaine est dans ces monologues ou ces dialogues d'une sincérité unique, et d'une si émouvante humanité. Un trésor de vie intérieure s'étale là — sensations, sentiments, conscience — d'une signification suprême et d'une portée qui, par son pouvoir de sympathie, laisse loin derrière elle les commentaires les plus subtils et les gloses les plus savantes.

Verlaine n'écrit pas en marge de lui-même. Il ne décompose pas, pièce à pièce, la mécanique de son être. Il nous introduit dans son secret. Il se confie, en parlant à mi-voix, en chantant plutôt, en sourdine, et tout s'éclaire ou se décèle vaguement ; se laisse pressentir et deviner, pour mieux dire, dans une indécise et hésitante transparence...

« Au delà troublants d'âme », indique Huysmans. C'est cela même ; et cela tient, sans doute, à ce que Verlaine est essentiellement musicien. On dirait qu'il pense en musique, et qu'il traduit sa sensation ou son sentiment dans le rythme où il les éprouva. Mais (les grandes orgues de *Sagesse* mises à part) il est musicien comme on l'était au temps des violes et des luths, tout au plus des guitares et des mandolines, des violons et des clavecins... Il n'orchestre pas sa strophe comme Baudelaire ; il ne conduit pas ses thèmes de la manière « consciente et réfléchie » de l'auteur des *Fleurs du Mal* qui reste le prosodiste le plus varié que nous ayons eu, et les mots ne sont pas pour lui autant de timbres donnant au poème sa coloration. Aussi bien, les grands vers nombreux, d'une allure majestueuse et grave, aux sonorités profondes, aux soudains éclats de cuivre, aux brusques cassures métalliques, à la fois amples et complexes, sont-ils beaucoup moins fréquents chez Verlaine que chez Baudelaire.

On sait, d'ailleurs, le rôle joué par les rythmes impairs dans la versification verlainienne. Non seulement le poète use plus volontiers des petits vers que de l'alexandrin, mais aucune loi, que dis-je ? aucune nécessité ne règle ses coupes, et on lui ferait commettre assez souvent des contre-sens musicaux si l'on se fondait, pour chanter ses strophes, sur leurs nombres de syllabes, au lieu d'observer leurs accents toniques. Probablement est-ce cette particularité qui a fait dire à Remy de Gourmont, dans *Le livre des Masques*, que Verlaine fut, sans le vouloir, un des instigateurs du vers-libre. Les muettes sont nombreuses qu'il sied de ne pas compter ou qui ne produisent qu'un effet d'assourdissement dans ses vers :

Les ro | ses | étaient tou | tes | rouges
Et les lier | res étaient tout noirs.
(*Spleen*, dans *Romances et Paroles*).

La tris | tesse |, la langueur du corps humain
M'attendris| sent |, me flé | chissent |, m'apitoient.
(*Sagesse*, pièce X), etc...

Verlaine est plus harmonieux ou mélodieux que symphonique. Sa phrase liquide, et qui roule avec douceur les allitérations et les répétitions de mots comme un ruisselet de menus cailloux, n'a ni les arrêts, ni les crispations, ni les élans et les retours de celle de Baudelaire, encore une fois. Si elle a, souvent, des gestes d'abandon, d'une grâce inimitable (*Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête — Toute sonore encor de vos derniers baisers*), c'est exceptionnellement qu'elle s'atteste nerveuse, et par elle-même expressive, comme dans le sonnet de *L'Homme au Sable :*

Aussi la créature était par trop toujours la même
Qui donnait ses baisers comme un enfant donne des noix,
Indifférente à tout, hormis au prestige suprême
De la cire à moustache et de l'empois des faux-cols droits.

Ce n'est qu'en s'enchaînant à d'autres, et au terme d'une modu-

lation d'une durée relative, que cette phrase totalise l'émotion du poète, ou, plus justement, finit par nous la suggérer :

La lune blanche
Luit dans les bois...

Mais il faut s'empresser de le reconnaître : l'art de Baudelaire trahirait la faculté lyrique de Verlaine au lieu de la servir. Il y a quelque chose de lointain et d'éteint, d'indistinct, parfois, dans son chant, et ainsi qu'il l'a dit « de vague et de soluble dans l'air, sans rien qui pèse ou qui pose », qui convient à ses aveux hardis et timides, sincères et captieux, abandonnés et réticents, délicatement nuancés de rêve dans leur réalisme.

Ecoutez, c'est notre sang qui chante.....
O musique lointaine et discrète.....
(*Jadis et naguère*).

Les rythmes fluides et frôleurs de Verlaine (« lignes brisées ou enroulées », précise Remy de Gourmont) semblent se jouer à des musiques dans un monde indéfini où ne parviendraient que des échos de la musique de ce monde-ci... Ils n'accentuent guère, et ne sont pas tellement évocateurs qu'incantatoires. Ils donnent l'impression de frémissements imperceptibles et presque insaisissables.

Je devine à travers un murmure
Le contour subtil des voix anciennes...

susurre Verlaine dans les *Romances sans paroles*. Ce sont des formes vaporeuses et comme ouatées dont le volume léger se laisse modeler avec grâce par le vent d'on ne sait quelle mystérieuse haleine, que ses chants divins développent, presque toujours, et je ne crois pas qu'aucun poète, dans aucune langue, soit parvenu avec autant de bonheur que lui à donner à l'âme des caresses plus

immatérielles dans des vers tels que ceux-ci, entre autres, des *Romances sans paroles :*

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôde discret, épeuré quasiment
Dans le boudoir longtemps parfumé d'Elle.

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?
Que voudrais-tu de moi, doux chant badin ?
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre
Ouverte un peu sur le petit jardin ?

La connaissance ou la fréquentation possible des lyriques britanniques, dès le recueil que je viens de citer, et dont les poèmes d'amour de *La bonne chanson* donnent un avant-goût suave, ne paraît pas avoir modifié la technique de Verlaine. Il se sent exilé dans l'Angleterre victorienne, si différente de la « Merry England » qu'il eût pu aimer — surtout dans Londres, cette « ville de la Bible », et ce n'est que par le côté aquarelles, estampes en couleurs (*coloured plates*), albums de Kate Greenaway, que l'art de nos voisins le touche. Il semble ignorer la renaissance qui s'est produite dans la littérature et la peinture anglaises, alors qu'il enseigne le français de l'autre côté du *Channel ;* et l'on est autorisé à douter qu'il ait lu Browning, Rossetti et Morris, et visité les expositions de Burne-Jones. Qu'il y ait, comme l'a fait observer Guyau (1) des analogies entre la poésie anglaise et la sienne, ce n'est pas moi qui le contesterai. Mais ce n'est pas parce qu'il s'est inspiré des lyriques d'outre-Manche, c'est parce que, dans ses chants comme dans les leurs, résonne l'écho même de l'âme et de la sensibilité celtiques.

(1) *L'art au point de vue sociologique.*

Dans ses Souvenirs, le critique hollandais W. G. C. Bywanck (1) rapporte l'avoir entendu opposer véhémentement Racine à Shakespeare, et traiter celui-ci de pédant et de *janséniste* (*sic*). Boutade ? Point. La violence, parfois sauvage, du génial dramaturge, la profusion même de ses richesses et son obscurité fréquente, certains côtés protestants de son esprit qu'a très bien discernés M. Paul Bourget (2) , devaient — tout me porte à le croire — répugner à la nature, au fond modérée, de Verlaine, à son catholicisme ingénu et à sa pensée sans complication, en dépit du trouble de son cœur. Car on se tromperait si, sur la foi de maints critiques, on voyait en lui un poète de décadence, à la langue bizarre et confuse, sinon indéchiffrable — même en faisant la part (et que je ne songe pas à réduire) de ce qu'il y a de pathos dans ses œuvres, surtout dans les dernières.

Parce qu'il s'est comparé un jour, dans un trop fameux sonnet, à l'Empire à son déclin, « qui regarde passer les grands barbares blancs », ça été longtemps, et c'est peut-être encore, dans certains traités de littérature, une habitude ou une tradition de le considérer comme un inconscient, qui divague. Il a, pourtant, et avec assez de netteté, expliqué dans son *Art poétique*, d'une part, et dans la pièce XVIII de *Bonheur*, de l'autre, ses idées en matière de poésie : non contradictoirement, du reste, comme il semblerait, au premier abord. Son ardente déclaration en faveur de la sincérité, de la simplicité et de la clarté, dans le poème de *Bonheur*, ne dément pas, en effet, ses conseils subtils de *Jadis et naguère :*

De la musique avant toute chose.....
.....Il faut surtout que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise...

C'est de beaux yeux derrière des voiles.
.....C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !

(1) *Un Hollandais à Paris.*
(2) Etude sur *Hamlet* dans les *Etudes psychologiques.*

.....Pas la couleur, rien que la nuance !
.....Prends l'éloquence et tords son cou !
.....Que ton vers soit la bonne aventure.....

Non seulement on comprend très bien que Verlaine préfère à la lumière crue du plein soleil, qui aveugle, le demi-jour où tous les objets se laissent voir dans une harmonieuse confusion, mais on l'approuve d'hésiter à choisir trop aisément ou trop délibérément ses mots, de ne pas ne les employer qu'à leur usage habituel, c'est-à-dire de les détourner, de ci, de là, de leur sens commun et banal, ce qui favorise les découvertes...

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,

disait, il est vrai, Boileau. Mais il ne fait pas bon concevoir avec trop de netteté les choses, en poésie ; ou plùtôt, il ne convient pas quand on parle en vers, d'établir une distinction tranchée entre l'idée et l'expression, entre la forme et le sujet... Dans un poème (dans un poème lyrique, à tout le moins) les mots ne sont qu'un moyen de communiquer un état d'âme. A cette fin, dominer son sujet, ou lui assigner des limites déterminées, ce n'est point le rendre plus clair. C'est ne pas permettre à l'imagination du lecteur de remplir quelques-unes des lacunes qu'il comporte quand il baigne dans l'indéfini du sentiment. Si le rôle du savant est d'écraser la goutte d'eau sous le verre du microcope, celui du poète est de la proposer à notre admiration quand, opaline, elle tremble, suspendue au pétale de la fleur, sous le rayon qui la caresse... On ne détaille jamais mieux, certes, la mosaïque des ailes du paon de jour, que quand il est mort et qu'on l'a fixé sur une planche, en le perçant d'une épingle. Mais quoique ses couleurs soient indistinctes, alors qu'il s'enivre dans l'air de son vol, le plaisir qu'on éprouve à le voir évoluer dans le ciel ne participe-t-il pas de tout un monde de sensations absentes de l'examen méticuleux qu'il est loisible de faire de son cadavre ?...

Verlaine est toujours intelligible. Bien mieux : il a le droit de se flatter d'être clair (si l'on ne donne pas à ce vocable le sens,

par trop restreint, d'évident) quoiqu'il ne s'exprime pas avec précision ; quoiqu'il évoque, au lieu de définir ; suggère, au lieu de montrer, et nous laisse nous figurer les images avec lesquelles il peint les choses, au lieu de nous imposer ces choses, et de les emprisonner dans un trait brutal qui les dépouille de leur halo d'ombre ou de lumière, du halo même de leur vibration, les isole — en les immobilisant — de l'atmosphère où elles trempent. C'est sa sérénité, au surplus, qui le détermine à nous susciter les émotions qu'il a ressenties, plutôt qu'à courir le risque de les trahir, en les analysant froidement, et qui l'incite à nous faire, en quelque sorte, nous substituer à lui.

Aussi bien, n'a-t-il pas écrit selon des principes pré-établis, et n'y a-t-il aucune préméditation à l'origine de son œuvre, comme je l'ai dit. Mais, en s'avisant, cette œuvre aux trois quarts faite, de la nouveauté de ce qu'elle apportait, ou de la révolution qu'elle accomplissait *en renouant une tradition,* il en a dégagé une esthétique, et il l'a formulée avec cette finesse qui était l'ornement délicat de son bon sens. Il se trouvait qu'elle répondait aux aspirations de la jeunesse, et c'est à la signification que lui a tout de suite donnée celle-ci, qu'il faut attribuer l'influence profonde qu'elle a exercée.

II

> « Les femmes... et les jeunes gens... devraient écrire régulièrement leurs rêves... C'est en quelque sorte une matière esthétique, confuse, incohérente, pleine de particules grossières... qui serviraient d'ingrédients et d'alliage pour accomplir et faciliter l'élaboration poétique ».
>
> PAUL ACKERMANN.

En 1868, deux ans après la publication des *Poèmes saturniens*, paraissait, sous la signature du comte de Lautréamont, un singulier volume de prose lyrique, *Les Chants de Maldoror*, d'un jeune homme qui s'appelait de son vrai nom Isidore Ducasse, et qui, né à Montévideo de père Français, était venu à Paris, selon le vœu de celui-ci, pour préparer Polytechnique. C'est dans la chambre d'un hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires que ce transplanté avait écrit son œuvre, de dix-sept à vingt-trois ans, en proie à la fièvre, probablement sous l'influence d'une exaltation érotique délirante (en se gorgeant de café pour oublier le froid et la faim). Son ignorance était presque complète des contemporains. Les seuls qu'il cite, en effet, sont Leconte de Lisle, qu'il appelle le Captif-du-Diable, et Victor Hugo, pour déclarer qu'il répudie sa manière directe d'énoncer des vérités. Affirmation plutôt bizarre, émanant d'un esprit aussi peu classique, il affirme que, depuis Racine, la poésie a rétrogradé, et traite Gautier d'incomparable-épicier, et Musset de Gandin-sans-chemise-intellectuelle.....

Des précurseurs, je le soupçonne de n'avoir lu qu'Aloysius Bertrand, l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, qui figurait dans la bibliothèque de ses parents, et que M. René Lalou place à côté de Gérard de Nerval, de Sainte-Beuve et de Baudelaire dans son volume : *Vers une alchimie lyrique*, de la collection « Le XIX^e^ siècle » qu'il dirige.

En revanche, il est tout imprégné des Anglais. « *O Nuits* de Young que de sommeil vous m'avez coûté ! » a-t-il avoué ; et il explique, d'autre part, que son livre est quelque chose « dans le genre du *Manfred* de Byron et du *Conrad* de Mickiewicz ». Du poème épique polonais, il a retenu, surtout, les visions sanglantes ; mais Young et Byron l'ont séduit, celui-là par son caractère funèbre, celui-ci par sa révolte satanique, l'un et l'autre par leur grandiloquence ; et Bunyan et Milton l'obsèdent — Milton, surtout, dont il confond les puissantes évocations avec les apparitions mélodramatiquement macabres d'Anna Radcliffe, ou terrifiantes de Matthew Gregory Lewis.

J'ignore à quelle confession il appartenait. Mais son inspiration est d'essence biblique ; et M. Herbert Read a pu lui découvrir d'étroites affinités avec le William Blake des *Prophetic Books*, tout en retrouvant son prototype dans le roi Lear de Shakespeare (1).

Rien donc, quoiqu'on n'ait pas craint de le hasarder, qui éveille dans *Les Chants de Maldoror* le souvenir de Dante, si profondément catholique, orchestrant son poème avec une volonté lucide, dans le cadre d'une philosophie constructive. Ducasse n'est qu'un négateur, à demi responsable, dressé par un orgueil monstrueux en face de la création qu'il attribue à un Dieu sadique. Le sarcasme, voilà le ressort principal de son lyrisme, et il sied de reconnaître que ce n'est pas sans user de certains procédés scolaires, ni donner dans la rhétorique, qu'il blasphème.

Remy de Gourmont qui lui a consacré un de ses masques, admet qu'il eut du génie. « La valeur des *Chants de Maldoror*, écrit-il, ce n'est pas l'imagination pure qui la donne : féroce, démoniaque, désordonnée ou exaspérée d'orgueil en des visions démentes, elle effare plutôt qu'elle ne séduit ». Et il ajoute : « Cette valeur, que je voudrais qualifier, elle est, je crois, donnée par la nouveauté et l'originalité des images et des métaphores, par leur abondance, leur suite, logiquement arrangée en poèmes ». En anecdotes lyri-

(1) *Le cas Lautréamont* (N° spécial du *Disque Vert*).

ques, plutôt, « à la manière des poètes anglais de 1825 », comme l'a, avec justesse, observé M. André Malraux (1). Mais comment logiquement ? Car aucune ordonnance systématique ne semble avoir présidé au livre de Ducasse qui, lorsqu'il ne s'abandonne pas à des développements prévus, ne laisse aucun enchaînement verbal l'astreindre. Il a chanté, il est vrai, la louange des « mathématiques sévères », et il n'a pas caché qu'une sorte de science déductive interne préside à son art, à première vue incohérent. « Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est, en somme, que grotesque ».

Qu'il y ait de l'artifice dans tout cela, à travers d'innombrables gaucheries, et presque autant de gestes vains que de contorsions ridicules qui trahissent le désespoir d'une fallacieuse poursuite, c'est incontestable. Mais : « A mesure que j'écris, dit-il, de nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle : il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face ». Aussi bien, le hasard l'a-t-il servi, dans sa négation effrénée de toute poésie didactique et raisonneuse, et a-t-il parfois déchiré des voiles, en passant brusquement d'un ton à un autre, fait jaillir une étincelle merveilleuse du choc de deux idées ou de deux sentiments antagonistes...

A cet égard, les trouverait-on encore de valeur inégale, on ne saurait se défendre d'être retenu par des trouvailles telles que celles-ci, dont le caractère insolite se pare d'un éclat pittoresque, ironique ou lyrique, d'autant plus saisissant de surgir, au milieu de divagations ridicules et de fastidieuses énumérations :

« Tu as un ami dans le vampire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis ». — « Dans un moment d'égarement, je pourrais te prendre les bras, les tordre comme du linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas comme deux branches sèches ». — « Remets tes pleurs dans le fourreau ». — « Mais comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini.

---

(1) Numéro 3, d'*Action*

Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin ! Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ».

Remy de Gourmont qualifie de sublimes certaines de ses obscénités. Il y a des accents titaniques dans maintes de ses apostrophes, et quelques-unes de ses épithètes sont dignes d'Homère :

« O poulpe au regard de soie ! » — Vieil océan, ô grand célibataire ! » — « L'homme aux épaules étroites ». — « L'Eternel à la figure de vipère », etc...

On l'a dit fou. Il n'était, je le répète, qu'exalté, et encore une fois, c'est selon un plan logique qu'ayant observé qu'il restait à la psychologie « beaucoup de progrès à faire », il a entrepris l'exploration d'un domaine où il se pouvait croire le premier à s'aventurer, comme cette adresse à Dieu le prouve : « Tu me ferais plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments... Je frapperai ta carcasse creuse ; mais si fort, que je me charge d'en faire sortir les parcelles restantes d'intelligence que tu n'as pas voulu donner à l'homme, parce que tu aurais été jaloux de le faire égal à toi ».

Son ambition était aventurée, et sans doute extra-littéraire. Mais son cas est typique. Personnalité étrange, il s'atteste, par excellence, le décadent indiscipliné, hardi, excentrique (je dis le *décadent* et non le *symboliste*) qui oppose à « l'homme universel » remis en honneur par le Parnasse, l'individu, une individualité, du moins la sienne, et plus encore, peut-être, une sensibilité se manifestant sans égard aux sentiments d'autrui.

A cause de cela, son influence qui a été nulle, ou à peu près, sur ses contemporains, s'exerce plus vivement que celle des poètes de la fin du XIX^e^ siècle, sur l'extrême pointe d'avant-garde de la littérature actuelle, je veux dire sur les surréalistes qui voient en lui un chef de file.

*

* *

Il y a beaucoup de romantisme dans l'insurrection de Ducasse.

Il n'y en a pas moins dans le désir de libération de Tristan Corbière qui n'eût été, si la mort ne l'avait prématurément frappé, qu'un poète pittoresque, d'une sincérité brutale, mais puissante. Tous deux sont encore intoxiqués de littérature. Arthur Rimbaud, au contraire, qui n'est sorti du collège de Charleville, son lieu de naissance, que pour mener l'existence d'un vagabond, s'est purgé, presque tout de suite, dans ses longues marches solitaires à travers la campagne, de toutes les réminiscences livresques.

Sa réussite tient du prodige, et elle est, peut-être, unique. « Shakespeare enfant », l'a dénommé Victor Hugo qui a trouvé, souvent, pour caractériser les élites de son époque, de fulgurantes formules. Et cette qualification me rappelle une esquisse de Romney (intitulée précisément : *The infant Shakespeare attended by Nature and the Passions*) dont l'audacieuse beauté tragique semble préfigurer la destinée de l'étonnant poète des *Illuminations*. Rien, chez lui, de l'esprit de contradiction qui pousse Corbière à se mettre, par dandysme littéraire, à l'opposé du commun des hommes, ni du délire furieux de Ducasse dont les invectives se réduisent trop souvent à un néant oratoire. Après avoir, dès la seizième année, jeté par-dessus bord « l'ignorance acquise » dans les manuels, il est allé sans transition des classiques (et j'entends même des latins) à Nerval et à Baudelaire qui l'ont averti, contre son tempérament qui le prédisposait au réalisme, que ce qui importe ce n'est pas la peinture des apparences, mais l'évocation du monde intérieur.

Ses vers de début, d'une précocité déconcertante, témoignent qu'il a tout compris, et s'est tout assimilé des innovations prosodiques les plus récentes :

> **Il écoute chanter leurs haleines craintives**
> **Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,**
> **Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives**
> **Reprises sur la lèvre, ou désirs de baisers.**
> (*La chercheuse de poux*).

Des merveilles de cet ordre, où il est impossible de découvrir

— tant le pouvoir de suggestion musicale en est aigu — la moindre trace d'influence, placent d'emblée l'adolescent leur auteur, au rang des maîtres de son temps, et même le distinguent d'entre eux, par la violence de son originalité. « Nativement méchant, et même féroce » a dit Remy de Gourmont (1), ce n'est jamais par pur plaisir, cependant, qu'il peint des paysages ou qu'il reproduit les spectacles qui se sont déroulés sous ses yeux avides. Il éprouve « dans son cœur largement irrité » une jouissance amère à se livrer « aux répugnances », en constatant « les laideurs de ce monde », après en avoir eu le pressentiment, et c'est avec une verve satirique recuite qu'il écrit des poèmes comme *Les Assis* et *Les premières communions.*

Un jeune professeur démocrate, Georges Izambart, que son intelligence enthousiasme, le grise, d'ailleurs, au moment où s'éveille sa puberté, du gros vin des utopies sociales, et donne d'abord à son instinct combatif un objet immédiatement accessible. Rimbaud se mêle à la Commune, et après après avoir été témoin des excès de la populace, assiste à la répression cruelle de la bourgeoisie. Il se convainc que c'est plus haut qu'il faut qu'il vise. Dès l'époque où il suivait les cours du catéchisme, il affichait une impiété exemplaire, griffonnant au charbon « Mort à Dieu » sur les murs, à la face des dévôts qui sortaient de la messe... Nouveau Prométhée, il se fera « le voleur du feu », et c'est au Créateur qu'il s'attaquera, après avoir recherché « les blessures d'amour-propre, le ridicule, le mépris, l'injure, pour cultiver la forme la plus difficile du courage » comme l'a dit M. Ernest Delahaye (2)

« Je n'ai jamais été de ce peuple-ci, a déclaré Rimbaud. Je n'ai jamais été chrétien. Je suis de la race qui chantait dans le supplice. Je ne comprends pas les lois. Je n'ai pas le sens moral. Je suis une brute ». Du coup, voilà Jean-Jacques Rousseau, et son homme de la nature dépassé. Rimbaud a pris conscience de son

---

(1) *Livre des masques.*
(2) Rimbaud, l'artiste et l'être moral.

ambition et s'est placé au cœur même du problème qu'il veut résoudre : non point refaire de l'homme le personnage champêtre, le pasteur idyllique de troupeaux, rêvé par l'auteur de *L'Emile,* mais le rendre « à son état primitif de fils du Soleil ». En le changeant, il changera le monde. Il écrit à Izambart, dans une lettre datée du 15 mai 1871 : « Le poète est chargé de l'humanité des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions... Il définira la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle ». A dix-huit ans à peine, il se croit assez sûr de ses moyens d'expression pour cela. « J'inventai, a-t-il dit dans son *Alchimie du Verbe,* la couleur des voyelles, *a* noir, *e* blanc, *i* rouge, *o* bleu *u* vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer le verbe accessible un jour ou l'autre à tous les sens ». De fait, après avoir montré dans des pièces comme *Sensation, Rêvé pour l'hiver, Tête de faune, Les effarés, Oraison du soir, Au cabaret vert* de quelle grâce, de quelle subtilité, de quel humour apitoyé ou de quel pouvoir de transfiguration sa poésie est capable, il vient de prouver, dans *Le bateau ivre* — qui suffirait seul à sa gloire — avec quelle ampleur elle développe les thèmes les plus complexes.

Mais ces vers, malgré leurs beautés, il les renie, ou ne les considère que comme « des études ». Il déclare : « Il faut être voyant, se faire voyant », et il entreprend d'écrire des silences, des nuits, de *sortir l'inexprimable,* de « fixer des vertiges »...

« Le poète arrive à l'inconnu, déclare-t-il et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues » La langue qu'il mettra au service de « l'Opéra fabuleux » qu'il fait de lui-même, en portant ses sens à leur plus haute tension, en les « déréglant » ou en s'en inventant, en quelque manière, de nouveaux, « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs — *de la pensée accrochant la pensée et tirant* » Oui, tirant de toutes ses forces pour arracher l'homme à la morale qui est son bourbier, ou comme il l'a dit : « la faiblesse de sa cervelle ».

On connaît celui qu'il a choisi pour ses expériences. Point de plus riche sujet, certes, ni de nature plus malléable. Il s'est littéralement emparé du pauvre Lélian ; mais il ne prévoyait pas qu'il serait, à son tour, captif de sa féminité, esclave de ses turpitudes, « de son songe de chagrin idiot »..... (« Pitoyable frère, que d'atroces veillées je lui dois ! »), et ce n'est vraiment que l'espoir de trouver avec lui, ou par lui, « le lieu et la formule » qui l'a empêché de l'abandonner dix fois, au cours de leurs fugues en Belgique et en Angleterre, avant le scandale qui eut son dénouement aux assises...

Il y a quelque chose de monstrueux — et que je ne me fais pas scrupule de tenir pour démoniaque — dans l'effort que tente Rimbaud pour reprendre *Le Voyage* des *Fleurs du Mal* là où Baudelaire l'avait interrompu. « La vraie vie est absente, nous ne sommes pas au monde ! » s'écrie-t-il. Et il dit « adieu au monde ». Ce n'est pas sur la mer Méditerranée qu'il s'embarque, mais dans quelque crique sauvage de la Cimmérie, « patrie de l'ombre et des tourbillons », selon son expression. Il faut entendre que disciple de Satan (lequel aime dans l'écrivain « l'absence des facultés descriptives ou instructives ») il s'éloigne résolument des voies de l'ordre et de la raison. Il avait écrit à Izambart : « La poésie ne rythmera plus l'action. Elle marchera de l'avant ». On lui demandait de convaincre, par des procédés logiques, ou de se soumettre à l'objet. Il lui impose de se conformer à ses désirs et de réfléchir le spectacle de sa vie, c'est-à-dire de son *Enfer* interne. Il compose ces extraordinaires *Illuminations* qui n'ont point leur équivalent dans notre littérature. S'il a donné à ce recueil le sens anglais de planches coloriées, pour quelques pièces purement plastiques qu'on y trouve, l'ensemble est bien plutôt d'un visionnaire que d'un visuel. Ses images, en se déroulant, ou en se dégageant les unes des autres, projettent fantasmagoriquement, sur le plan spirituel, des architectures de rêve, ce qu'il a appelé ses « sophismes magiques », et ce qu'on peut considérer comme les ombres spectrales de ses obsessions. Jacques Rivière a, du reste, très judicieusement observé le retour de certains motifs dans ses visions. Il ne

faut pas oublier que, pour entretenir le « désordre sacré » de son esprit, organiser et cultiver méthodiquement ses hallucinations, il a recours, alors, aux excitants, et qu'il s'empoisonne de haschich et d'alcool (1). « Ma santé fut menacée, a-t-il écrit. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours et, levé, je continuais les rêves les plus tristes ». Un tel aveu incite à découvrir une contraction, d'origine en partie morbide, dans le raccourci miraculeux de « l'histoire des littératures », comme l'a dit M. Georges Duhamel, que présente l'existence de ce poète.

Il manque de la santé du génie. Il n'en représente que l'exagération ou l'exaspération maladive. Quoique lucide, il ne domine pas sereinement son œuvre. L'inspiration comme un torrent l'entraîne, et le meurtrit aux rochers qui jalonnent son cours rapide. Surhomme, avant l'*ubermensch* de Nietzsche, il a de l'auteur de *La volonté de puissance* et de *Par delà le bien et le mal*, la frénétique exaltation, et, chose curieuse ! c'est comme Zarathoustra, à un rythme de danse sauvage, qu'il lui arrive de demander « le dégagement rêvé », le seul apaisement possible à son désir éperdu de libération. Essentiellement dynamique ou *dionysien*, son lyrisme est parent, d'ailleurs, de celui du philosophe de Weimar. Pas plus que lui, il n'a essayé de coordonner ses idées, ou de les arranger en système, et il pourrait s'appliquer les paroles tragiques : « J'écris, non avec des mots, mais avec des éclairs, et en me brûlant au feu de ma propre pensée ».

Plus rigoureux, cependant, que Nietzsche, dans son scepticisme intégral, Rimbaud a reconnu bien vite que l'art n'est pas une fin en soi, qu'il n'est qu'un moyen pour le but qu'il vise, et qu'on ne peut pas plus instaurer le règne de la totale possession de son être en s'appuyant sur la religion de l'esthétique, que sur la morale ou la sociologie...

---

(1) Paterne Berrichon : *La vie de Jean-Arthur Rimbaud.* Telle pièce des *Illuminations* fut composée sous l'influence de l'absinthe; telle autre après une absorption de haschich. « Volontairement et divinement auto-suggestionné, dans les rues on le voyait marcher du pas automatique des hallucinés ».

Entre sa sensualité et son intelligence, étroitement conjointes, il n'y avait pas place pour la sensibilité ou le sentiment qui est l'essence même de l'art, quoi qu'on dise, et le point culminant de la triade. Aussi, a-t-il fini par l'éliminer de son œuvre, et après avoir passé de la poésie à une espèce de vers amorphe, puis à la prose, en est-il arrivé au reniement, sinon au dégoût de tout ce qu'il avait écrit.

Mais il n'a pas abouti à ce stade suprême, et du reste parfaitement logique, sans se rendre compte de la responsabilité terrible qu'il assumait en entreprenant de disputer à Dieu l'âme de l'homme... Non qu'il soit revenu de son athéisme (1) en dépit de sa fin édifiante, comme se l'est imaginé M. Paul Claudel qui a écrit : « C'est à Rimbaud que je dois humainement mon retour à la foi » (2). Il faut vraisemblablement s'en tenir, en ce qui concerne sa piété, au ferme propos de la dernière page de *La saison en Enfer :* « Point de cantiques ; *tenir le pas gagné* ». Le mystérieux « je ne pouvais pas continuer, c'était mal », s'il n'indique sa crainte de devenir « la victime docile de ses propres illuminations » (René Lalou) permet de supposer, du moins, qu'il redoutait le danger de son exemple. Cet être qui s'enorgueillissait, et à juste titre, de n'appartenir point à notre civilisation, ne s'est pas cru le droit de perturber l'ordre, ou d'en suppléer « l'absence »... Une sorte de pitié s'est insinuée en lui, et a ruiné son rêve du futur — celle même qui l'inclinait à aimer, enfant,

les hommes qu'au soir fauve
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans les faubourgs,

---

(1) Je partage complètement, à cet égard, l'opinion de M. Marcel Coulon (*La vie de Rimbaud et son œuvre*) qui s'oppose aux commentateurs catholiques du poète. M. Coulon attribue l'athéisme de Rimbaud à la douleur qu'il éprouva du profond désaccord de ses parents. « Cet enfant fut hanté, écrit-il, après avoir été désorbité par la désunion de ses père et mère ». Il est possible. Mais voilà qui serait d'un sentimentalisme singulier chez cet être tout sensuel et tout cérébral. Il est vrai qu'un choc au cœur, à l'âge de la sensibilité la plus tendre, a pu le fermer prématurément à la vie effective pour ne plus l'ouvrir qu'à celle de l'esprit.

(2) Lettre à Paterne Berrichon reproduite dans *La vie de Jean-Arthur Rimbaud.*

et qui, plus tard, à la suite de ses orgies, le faisait « relever les ivrognes dans les rues noires ».

« J'ai reçu au cœur le coup de grâce. Ah ! je ne l'avais pas prévu »....

.....Et puis
C'était trop beau, trop ! Gardons notre silence.

Mais « quant au bonheur établi, domestique ou non », il ne pouvait pas. Quelle autre solution, donc, en dehors du « sentier de l'honneur », que d'abdiquer ? « Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions ». Pareille attitude, quelque fierté virile qu'elle accuse encore, paraît en contradiction avec ce que j'écrivais plus haut de l'impossibilité où son intelligence et sa sensualité mettaient Rimbaud de faire place au sentiment. Mais c'est bien ce qui la pare d'une si émouvante beauté.

« Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté. Adieu chimères, idéals, erreurs !... Je puis mourir de dévouement ; j'ai laissé des âmes dont la peine s'accroîtra de mon départ », s'écrie Rimbaud. C'est la charité qui détourne cet adversaire le plus déterminé que la pensée chrétienne ait jamais eu, de la poursuite de l'absolu, et qui l'incite à chercher dans le relatif « un devoir », une « réalité rugueuse à étreindre », après s'être dit, avec l'accent d'un désespoir comparable à celui de *Tête d'Or*, « Je ne suis pas un Dieu ! »

Le « bel éphèbe aux yeux d'un bleu cruel, à la bouche de piment, avec cette caractéristique de mains énormes, des mains pour étreindre les nuées », — selon Georges Rodenbach — mais dont un portrait de profil, par M. Pierre Gaudron évoque le souvenir du saint Jean de Donatello, se livre, dès lors, aux occupations les plus variées, ou pratique les métiers les plus différents, successivement étudiant en Allemagne, soldat hollandais et employé de commerce dans les Iles de la Sonde, chef de carrière à Chypre, garçon de cirque à Copenhague, commis-voyageur dans le golfe

d'Aden, exportateur et fournisseur d'armes de contrebande en Abyssinie, que sais-je encore !

Ecrire pour écrire ? Pouah ! « La main à la plume vaut la main à la charrue ». Il préfère la charrue. « Moi ! qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol... Paysan !... Mais il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* ». « J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal... »

« Nous sommes bien en règle avec les règlements ». Voilà en quels termes l'auteur du *Bateau ivre* écrit d'Aden au Ministre des Colonies. Mais avant d'en arriver à la platitude d'un tel style, quel sillage éblouissant il a laissé derrière lui ! Faut-il parler d'une œuvre, et comme l'a dit Verlaine, d'un chef-d'œuvre : « flamme et cristal, fleuves et fleurs, et grandes voix de bronze et d'or » ? Je ne le crois pas ; d'une série d'accidents, serait plus juste, mais splendides, et d'une portée qui n'est pas près d'avoir épuisé son pouvoir d'extension.

De ce monde intérieur où il s'est établi, et où il s'enveloppe de nuit, Rimbaud fait rayonner, par brusques jets, suivis d'éclipses — comme un phare à feux tournants — une lumière nouvelle. Son refus de se soumettre passivement aux spectacles du monde, se manifeste, souvent, par d'amples prises sur le réel qui sont des transfigurations magnifiques.

« Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses », brosse-t-il fastueusement dans *Fleurs*. Et quoi de comparable aux paroles qu'il met dans la bouche de « la vierge folle » de *Délires*, l'infortunée qui ne pouvait comprendre sa mission, l'orgueil de son délire de « royauté spirituelle » :

« A côté de son cher corps endormi, que d'heures de nuit j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil vœu. Je reconnais — sans craindre pour lui — qu'il pouvait être un sérieux danger pour la société. — Il a peut-être des secrets pour changer la vie ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je... J'étais dans son âme comme

dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir un personnage si peu noble que vous... ».

Suggestif assembleur d'images, dont le fondu le dispute à la précision, et où il semble se donner, sans cesse, l'irritant plaisir de laisser lui échapper l'objet qu'il allait étreindre, Rimbaud noie dans une suave ou incantatoire musique, la méditation prolongée de sa phrase, témoin la pièce intitulée *Aube,* et cette fin de *Larme :*

> L'eau des bois se perdait dans les sables vierges,
> Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares,
> Et tel qu'un pêcheur d'or et de coquillages
> Dire que je n'ai pas eu souci de boire !

Mais qu'on lise ou relise : *A une raison :*

« Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons, et commence la nouvelle harmonie... Arrivé de toujours tu t'en iras partout ». C'est l'énonciation d'un art sensuel que règle « l'Esprit » vers lequel il reconnaît que l'on va. Je m'efforcerai de montrer, bientôt, comment cet art a trouvé en M. Paul Claudel — qui a voulu l'orienter « sur la route de Dieu » — son plus conscient et son plus magnifique continuateur.

« Après Chateaubriand, après Maurice de Guérin, a écrit M. Paul Claudel, en parlant des *Illuminations* et de *La Saison en Enfer,* notre prose française, dont le travail en son histoire si pleine et si différente de celle de notre poésie n'a jamais connu d'interruption ni de lacune, a abouti à cela. Toutes les ressources de l'incidente, tout le concert des terminaisons, le plus riche et le plus subtil qu'aucune langue humaine puisse apprêter, sont enfin pleinement utilisés. Le principe de la « rime intérieure », de l'accord dominant, posé par Pascal, est développé avec une richesse de modulations et de résolutions incomparables ».

Il serait vain de souligner la valeur d'un tel éloge. Mais on n'exagérera jamais la profondeur de l'influence exercée sur les nouvelles générations, d'Apollinaire à M. Léon-Paul Fargue, autant par la forme que par le contenu des œuvres auxquelles il s'applique. En cherchant en lui-même sa vérité, ou pour autrement dire,

en cherchant une vérité qui fît corps avec lui-même, et relevât de ce monde où il n'y a que des désirs, au lieu de dépendre de la croyance à la réalité des choses, Rimbaud est remonté, lui aussi, à la source de toute poésie. Il a laissé à d'autres le bénéfice de redescendre le fleuve.

III

« L'esprit de l'homme ressemble à un paysan ivre à cheval : on le redresse d'un côté, et il retombe de l'autre ».

LUTHER.

« La poésie de Mallarmé, quand elle est belle, le demeure incomparablement ».

REMY DE GOURMONT.

Stéphane Mallarmé a médité sur son art, et systématise, à l'excès, bientôt. Plus qu'un poète, c'est un artiste parfait que la rigueur de son intelligence a conduit à devenir un esthéticien, et qui, comme l'a écrit Remy de Gourmont dans *Le livre des masques*, a fini par « tuer volontairement en lui la spontanéité de l'être impressionnable ». La fermeté de sa conviction l'apparente aux mystiques, et M. Camille Mauclair qui l'a aimé, et vénère sa mémoire, a fort bien montré dans *Princes de l'esprit* qu'il ne laissa pas d'y avoir de l'ascétisme et de l'héroïsme dans la dignité silencieuse de son attitude sous les insultes et les moqueries des détracteurs. Ce qu'on sait de lui, par ceux qui le connurent et recueillirent ses propos (1), confirme l'impression d'originalité profonde qui se dégage de son œuvre. Celle-ci est gouvernée par la méthode, et l'idée de perfection — un absolu — la domine.

Dans la première période de sa vie, alors que les émotions et les sympathies de la jeunesse troublent ou distraient sa méditation, il se laisse imprégner par le douloureux lyrisme de Baudelaire, et séduire par les évocations féeriques de Banville. Son individualité songeuse, éprise de cette « beauté aggravée de mystère » dont parlait Jean Dolent, à propos de Charles Morice (2), s'ex-

---

(1) Albert Mockel, notamment : *Stéphane Mallarmé, un héros*; Henri de Régnier : *Proses datées, Figures et Caractères, Portraits et Souvenirs ;* Ernest Raynaud : *La mêlée symboliste ;* Camille Mauclair : *Le Soleil des morts* (roman).

(2) *Portraits du prochain siècle.*

prime tout naturellement, d'abord, avec ses nostalgiques aspirations, dans une langue qui rappelle celle du poète des *Fleurs du Mal :*

> Son œil à l'horizon de lumière gorgé,
> Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
> Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
> En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
> Dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs !
>
> (*Les fenêtres*).

Son inspiration, sa forme, ses images, et jusqu'à son vocabulaire suscitent impérieusement le souvenir du maître qui, paraît-il, ayant lu ses premiers vers, s'en inquiéta, « les poètes n'aimant pas à laisser derrière eux un frère ou un fils » (1). Nul doute, aussi, que Banville qu'il chérissait, et dont il était le disciple préféré (ce fut à son invitation qu'il composa *L'après-midi d'un faune*) (2) , n'ait jeté un reflet, au moins, sur ses vers de début.

On sait sa prédilection toute parnassienne pour les rimes de l'auteur des *Odes funambulesques.* Peut-être même la gentillesse anacréontique et ronsardienne de celui-ci ; la grâce de ses Astrées mi-helléniques, mi-Régence ; le charme de ses figures ou de ses figurines de « princesses » et de marquises, déguisées en nym-

---

(1) Remy de Gourmont (op. cit.).

(2) « Brûlante fantaisie », a dit Verlaine de ce poème (*Les poètes maudits*) « où le Shakespeare d'*Adonis* aurait mis le feu au Théocrite des plus fougueuses églogues ». La formule est assez celle de l'art le meilleur de Banville. Aussi bien, incliné-je à croire que le théâtre en vers de l'auteur de *Deïdamia*, dédaigneux de « la plate et stérile imitation de la vie », dut plaire à Mallarmé par sa grâce frêle, son charme impalpable et presque vain. N'y a-t-il pas quelque analogie entre le monologue de Mallarmé, et ces paroles que Banville prête à son Mercure, dans *La Pomme* :

> ..... Je vis dans un monde enchanté
> Où toute forêt cache une divinité,
> Où la Naïade rit dans chaque source pure,
> Où la Dryade jette au vent sa chevelure,
> Où les Nymphes en chœur sur le mont escarpé
> Mènent leur danse agile... ?

C'est, d'ailleurs, d'une ceinture à enlever à Vénus qu'il s'agit dans la comédie de Banville, et le faune de Mallarmé enlève, lui aussi, aux nymphes leurs ceintures...

phes et en bergères ; enfin, cet enchantement, comme d'un jardin de lys et de roses, qui émane de toute son œuvre, prolongèrent-ils, jusqu'au terme d'une vie discrète et recueillie, leur influence sur l'âme aristocratique et délicatement curieuse de ses souvenirs de Mallarmé (1).

Se rappelle-t-on les lignes suivantes de Théophile Gautier ?

« Banville a le sentiment de la beauté des mots ; il les aime riches, brillants et rares, et il les place sertis d'or autour de son idée comme un bracelet autour d'un bras de femme ; c'est là un des charmes, et peut-être le plus grand de ses vers. On peut leur appliquer ces remarques si fines de Joubert : « Les mots s'illuminent quand le doigt du poète y fait passer son phosphore ; *les mots des poètes conservent du sens même lorsqu'ils sont détachés des autres, et plaisent isolés comme des beaux sons ; on dirait des paroles lumineuses, de l'or, des perles, des diamants et des fleurs* » (2).

Je souligne à dessein ces lignes surprenantes qui soudent deux des réflexions de Joubert sur la poésie, et s'appliquent à ce point à Mallarmé qu'elles semblent justifier son art. Mais n'est-il pas significatif que Gautier les cite à propos de Banville ?

Telle pièce, en tout cas, de Mallarmé, comme *L'azur ;* tels sonnets comme *Placet inutile, Le Cygne* et celui : *Victorieusement fui le suicide beau...,* pour des raisons diverses, et question de technique mise à part, bien entendu, s'associent, dans ma pensée, à la poésie de Banville ou réveillent en moi, quand je les lis, quelques-unes des impressions que cette poésie y a déposées...

---

(1) « Aux heures où l'âme rythmique veut des vers, et aspire à l'antique délire du chant, écrivait Mallarmé dans sa *Symphonie littéraire,* mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, qui n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre. Avec lui, je sens la poésie m'enivrer — ce que tous les peuples ont appeler la poésie — et, souriant, je bois le nectar dans l'Olympe du lyrisme... Tout ce qu'il y a d'enthousiasme ambrosien en moi et de bonté musicale, de noble et de pareil aux dieux, chante et j'ai l'extase radieuse de la Muse ! J'aime les roses, j'aime l'or du soleil, j'aime les harmonieux sanglots des femmes aux longs cheveux, et je voudrais tout confondre dans un poétique baiser ! »

Il disait, enfin, des contes de Banville que ce sont nos *Mille et Une Nuits.*

(2) *Les progrès de la poésie française depuis* 1830.

Mais Mallarmé était de ceux que leur intellectualisme — qui leur confère une espèce d'impartialité supérieure — élève au-dessus des imitations, et finit par soustraire à la hantise des plus suggestives personnalités. Mallarmé n'échappe pas, comme Verlaine, aux influences, par l'indépendance de sa nature ; il s'en dégage par l'approfondissement de son examen critique, et s'interdit de les subir pour juger, comparer, combiner. Aussi bien, dans son effort pour sortir de la complexité de la vie, réprimer ses émotions personnelles, tarir les émotions primitives de son cœur, afin de s'enfermer plus religieusement dans une sorte de métaphysique esthétique, on dirait que Mallarmé accomplit une synthèse de ce qu'il y a de plus rare, plastiquement, dans les œuvres en vers qui l'ont précédé. Sorte d'abeille d'or, d'abeille spirituelle du jardin lyrique, il compose une anthologie d'une saveur singulière, en puisant son miel aux fleurs les plus belles de notre poésie. Et l'on est frappé du nombre relativement considérable, pour la brièveté de ses écrits, de réminiscences, sinon d'emprunts, qu'on rencontre dans ses poèmes, toujours si originaux, cependant, de facture et de musicalité, d'atmosphère même...

Ainsi ce vers du *Guignon* (poème en terza rima, comme la pièce *Ténèbres* de Théophile Gautier, dont il reprend le sujet)

...Mordant au citron d'or de l'idéal amer

n'évoque-t-il pas celui de Nerval :

...Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents ?

Cet autre, de *Brise marine :*

Sur le vide papier que la blancheur défend

est-il sans parenté avec celui du Victor Hugo des *Contemplations :*

Il ressemblait au lys que sa blancheur défend ?...

Cet autre encore des *Fleurs :*

> Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
> Premier...

n'est-il pas jumeau de l'alexandrin de *La légende* (*Sacre de la femme*) :

> Des avalanches d'or s'écroulant dans l'azur ?...

Dans son très beau et très complet volume sur *La poésie de Stéphane Mallarmé,* M. Albert Thibaudet retrouve les deux vers délicieux qui terminent *Apparition :*

> (Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
> Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées).

dans la X^e^ pièce des *Chants du Crépuscule : A l'homme qui a livré une femme :*

> Marche avec l'or qu'on voit
> Luire à travers les doigts de tes mains mal fermées.
> Tous les biens de ce monde en grappes parfumées
> Pendent sur ton chemin.

M. Fernand Gregh signalait, naguère, que ces hexamètres de Gautier :

> Un cygne s'est pris en nageant
> Dans le bassin des Tuileries...

avaient, sans doute, donné à Mallarmé l'idée de son admirable sonnet du *Cygne.* Et j'ai dit, d'autre part (1), que l'inspiration, ainsi

---

(1) (*Théodore de Banville, le poète et l'homme*). On peut évoquer, encore, le *Cygne* de Baudelaire...

que celle d'*Azur*, s'en référait, en outre, à deux poèmes de Banville.

Une négresse par le démon secouée,

est vraisemblablement née du « charme inattendu d'un bijou rose et noir » de Baudelaire, et les strophes voluptueuses de celui-ci *Sur une chevelure* ne sont à coup sûr pas étrangères à l'idée du « splendide bains de cheveux » de Mallarmé, de sa « rivière tiède » *où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède...*

Le Guignon de Mallarmé qui reproduit le titre d'un poème de Baudelaire, reproduit, aussi, un hémistiche du poète. Baudelaire avait dit : « Ils tettent la douleur comme une bonne louve », et Mallarmé écrit :

Ils tettent la douleur comme ils tétaient le rêve.

Enfin, les paroles d'*Hérodiade :*

Oui, c'est pour moi que je fleuris, déserte !
Vous le savez jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière,
Sous le sombre sommeil d'une terre première.

ne paraphrasent-ils pas ces vers :

Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres de l'oubli...
.....Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes,

dont l'idée première est, d'ailleurs, de John Gray ?

Je m'arrête ; car on se tromperait si l'on se hâtait trop de conclure des citations qui précèdent que l'œuvre de Mallarmé n'est qu'une mosaïque ; encore plus si l'on se laissait aller à prendre au

sérieux la boutade de Charles Cros : « Mallarmé c'est un Baudelaire cassé en morceaux qui n'a jamais pu se recoller ». La vérité est que Mallarmé voit, comme des cîmes, émerger d'un brouillard, et quasi abstraitement, les beautés des poèmes qu'il lit. Il ne retient — ne « confisque » — qu'elles, et se les incorpore pour évoquer des idées vierges.

Derrière le théoricien, ou mieux : soutenu par lui, il y a en Mallarmé un artiste, essentiellement, *visionnairement plastique*, à qui, non seulement, comme on sait, la nature animée parle par signes (les objets n'étant que les signes des idées, seuls êtres réels de l'univers), mais chez qui les raisonnements ne procèdent que d'impressions ou de suggestions toutes visuelles.

On sait que Poe se dépeignait dans *Bérénice* sous l'aspect d'un homme que « les réalités du monde affectaient comme des visions, et seulement comme des visions ». Ainsi de Mallarmé. Initié par Baudelaire, dès l'adolescence, au poète américano-irlandais, il se trouvait avoir avec lui, non moins que son premier traducteur, les plus curieuses affinités. Il était épris, comme lui, d'analyse, de combinaisons et de calculs, et il s'est efforcé, comme lui, d'effacer de son œuvre toute trace de spontanéité et d'inspiration. On recueille la même impression d'altitude, d'air raréfié et presque glacial de la poésie de Mallarmé que de celle de Poe. Le sens plastique de Mallarmé, au surplus, a cela de commun avec celui de Poe qu'il n'est pas exclusivement visuel. Poe disait dans ses *Marginalia* que le poète doit « voir avec son oreille ». C'était pour voir ainsi que Mallarmé s'en allait, chaque dimanche, écouter la musique, et plus particulièrement celle de Wagner, aux concerts Lamoureux.

« Auditeur attentif, écrit M. Henri de Régnier (1), il interrogeait les rythmes, de son beau regard pensif et voluptueux. Il suivait, le crayon levé, l'arabesque multiple de la symphonie, et notait, sur un papier, sa réponse peut-être à la voix universelle qu'est la

(1) *Figures et caractères.*

Musique. Puis, le morceau fini, le feuillet s'éclipsait jusqu'à ce que la reprise du concert autorisât ce même usage mystérieux ».

Mallarmé crée une optique spéciale qui requiert simultanément le concours de la vue et de l'ouïe. Ses raccourcis d'images s'associent à des contractions de phrase, et les vocables, chez lui, se chargent, à en éclater, d'autant de signification picturale par la couleur que par la musique. Il cultive les intervalles irréguliers, et rompt sa ligne comme il recherche la dissonance. On reconnaît là l'esthétique même des préraphaélites, au pathétique concentré, spirituellement expressif, à l'atmosphère vaporeuse, poursuivant, dans l'inharmonie apparente de subtiles similitudes, une disposition ornementale par le fléchissement et l'inflexion des personnages, la gaucherie de leurs attitudes, la brisure déconcertante de leurs gestes ; forçant, en un mot, le dessin et les couleurs à exprimer quelque chose de musical, en vérité...

Qu'on n'oublie pas, en effet, que Mallarmé séjourne en Angleterre (1862) au moment où s'impose l'école patronnée par Ruskin. La « sensible imagery » de cette école se retrouve, sans conteste, dans ses angéliques et vaguement mystiques évocations. Quoi de plus Rosetti ou de plus Burne-Jones que des vers comme ceux-ci, par exemple :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

(*Apparition*).

Et tu fis la blancheur sanglotante des lis
Qui, roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure.

(*Les fleurs*).

Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées.

(*ibid*).

M. Camille Mauclair a très bien observé que Tennyson et George

Meredith sont des poètes auxquels on peut apparenter Mallarmé. « Il eut, du premier, dit-il, une certaine suavité blanche dans le lyrisme, du second la subtilité profonde et sérieuse, la tenue rare et peu accessible de l'œuvre » (1).

Remontant plus loin, je lui découvre un air de famille avec le Spenser platonicien de *La reine des Fées*, c'est-à-dire avec l'évocateur de la Vierge Una à « l'agneau blanc de lait » (*milk-white lamb*) dont l'inspiration si noblement chaste reparaît dans les œuvres d'essence celtique des préraphaélites. Avant l'hermétique *Prose pour des Esseintes*, Mallarmé, comme Spenser, — mais sans doute avec beaucoup moins de sève et d'ampleur — poursuit un songe, en atteignant l'objet, et ses images sont toujours aussi voisines que possible de l'idée.

En tout cas, à travers Théophile Gautier qu'il admire (il lui dédiera un sonnet funéraire) et par une inclination particulière de l'esprit, cet homme si vieille-France de manières, pourtant, comme l'assurent tous ceux qui l'ont fréquenté, rejoint les dandies esthètes britanniques. Il rédigera assez longtemps un journal, *La dernière mode* où, avec quelque chose du maniérisme d'un Oscar Wilde, il raffinait sur la toilette, les bijoux et le mobilier, les spectacles et les menus des dîners même. Mais il y a plus : marié à une Anglaise, il cultive son goût de l'ésotérisme dans la familiarité de la poésie de nos voisins, naturellement obscure, et « qui se tisse sur plusieurs plans à la fois » comme l'a observé M. André Chevrillon (2) non dans l'étude de celle des Germains pour laquelle il n'avait pas une prédilection particulière, et qui, d'ailleurs, est loin d'avoir le caractère obscur de leur métaphysique. Heine, Schiller, Gœthe (même dans le second *Faust*) sont, il est vrai, limpides à côté de Blake, de Coleridge, de Shelley, de Rossetti, de Browning, de Thomson, de Yeats....

Je le sais bien : Mallarmé était naturellement mystérieux. Remy

---

(1) M. Mauclair observe encore que sa syntaxe est très proche de la syntaxe anglaise, et M. Ernest Raynaud (*op. cit.*) note, de son côté, qu'il avait puisé aux sources de l'idéalisme anglais.

(2) *Etudes anglaises.*

de Gourmont voulait même (*Mallarmé et l'idée de décadence*) qu'on n'étudiât chez lui la question d'obscurité qu'au seul point de vue psychologique. Il avait, par pudeur d'âme — pudeur un peu maladive — l'horreur de la clarté. Mais ce n'est pas sans artifice qu'il a mis de plus en plus d'ombre autour de ses œuvres, et je suppose que c'est par la pratique de la traduction des poèmes de langue anglaise qu'il s'est avisé de la manière dont il pouvait rendre sa pensée secrète en l'exprimant dans notre langue, la moins impénétrable qui soit.

Dans son ingénieuse et savante étude sur *Le français langue morte*, M. André Thérive a écrit, à propos de ce qu'il appelle le style-traduction : « Nous nous souvenons que lors des débuts de Mallarmé, les critiques timides soutenaient que son style leur avait tout l'air d'être calqué sur un anglais concis, synthétique et contourné, celui, si l'on veut, de Dante-Gabriel Rossetti dans ses sonnets » (1).

La remarque est juste, et pour moi opportune. Elle me confirme dans ma conviction, basée sur le caractère plastique du génie de Mallarmé, que ce fut du premier contact avec les poèmes britanniques qu'il reçut — si j'ose dire — la révélation de l'art des raccourcis, et de l'enfermement, en de brèves formules, de synthèses d'idées. Quiconque a essayé de traduire en français des vers anglais, a éprouvé, nécessairement, quelque connaissance qu'il eût de la langue de Shakespeare, l'impression de voir se détacher du texte qu'il abordait, un certain nombre de mots essentiels, qui lui donnaient une idée confuse de son sujet, lui en indiquaient ou lui en suggéraient, de façon vague, le sentiment, préalablement à son examen approfondi. Tout le mérite de la traduction consistait,

---

(1) M. André Suarès écrit, d'autre part, dans *Présences* : « Il est clair que l'art anglais de poésie a eu sur Mallarmé une profonde influence ; et ce qu'on voit dans Mallarmé de faux, de gauche, d'obscur jusqu'à l'inintelligible vient de sa manie anglaise. Quelques-uns de ses vers les plus étrangement énigmatiques s'éclairent si on les transpose en anglais. Il serait bien curieux qu'un des jeunes poètes qui, en Angleterre, se soucient ardemment de l'art français, se donnent la mission de traduire Mallarmé dans la langue de Yeats et de Keats ».

du reste, à retrouver la matière manquant entre ces mots-types, et, par un rétablissement syntaxique, à renouer un lien entre eux, à les ré-apparier, à les rassembler dans un ordre logique. De cet effort d'initiation progressive, qu'exigèrent de lui les lyriques d'outre-Manche, Mallarmé se flatta de procurer l'ardu plaisir à ses lecteurs. Il voulut qu'ils se sentissent, en présence de sa poésie, comme il s'était senti lui-même en présence de la poésie anglaise, et qu'il leur en coutât à le pénétrer, une peine égale à celle qu'il lui avait fallu surmonter pour entrer dans la compréhension d'un Rossetti, d'un Poe ou d'un Meredith...

Nous savons, enfin, qu'il était philologue. Ses études sur les *Mots anglais* ; sa *Grammaire anglaise*, sa *Mythologie d'après l'anglais*, à l'usage « des lycées, pensionnats, écoles, et des gens du monde », le prouvent assez. Il a parlé, du reste, de « ce labeur de linguistique auquel, quotidiennement, sanglotait de s'interrompre sa faculté poétique »....

Mallarmé s'atteste aussi fanatique du mot que Victor Hugo l'était de la phrase ou de la période. Cette lumière sublime que fait parfois le colosse de Jersey quand il bat et force à s'écrouler sur les orageuses ténèbres d'un ciel d'Apocalypse, des Babels d'inventions verbales, il arrive à Mallarmé de la susciter — étincelle éblouissante — au choc net d'un substantif et d'un verbe, ou d'un adjectif. Quand l'auteur de *La Légende* appelait Mallarmé « mon cher poète impressionniste », c'était cela qu'il entendait marquer. Mallarmé, a dit excellement M. Albert Thibaudet (1) « fut le maître — et la victime — du discontinu ».

On se rappelle le passage de la glose, tant ressassée, *Relativement au vers :* « Je dis : une fleur ! et hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre par les calices su, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets ». Le mot, image de l'idée, se suffit en quelque sorte à lui-même pour Mallarmé, indépendamment, cela va de soi, de la ligne tout ornementale où il est serti, ou dont il fixe l'arabesque

(1) *op. cit.*

à ses cassures.... Mallarmé lui attribue un pouvoir évocatoire propre, et ce pouvoir se révèle d'autant plus grand à ses regards visionnaires que son horizon est plus fermé. M. Alfred Poizat a observé avec sagacité, dans son *Symbolisme* que, *poète parisien,* Mallarmé a du monde et de la vie une impression toute spéciale, où l'homme et ce qui le concerne ont surtout de l'importance. La rue, les passants, les maisons, les ateliers, les monuments, les palais, les objets d'art apparaissent à sa pensée plus fréquemment et plus exactement que les routes, les arbres, les animaux, les prés, images pour lui d'un décor moins familier et qui n'évoquent pas en lui les mêmes sensations que chez le rural ».

Le Baudelaire des *Tableaux parisiens* lui inspire dès l'âge de dix-neuf ans des poèmes comme celui que reproduisait récemment le Docteur Edouard Bonniot (1) et qui débute ainsi :

> Dans un de ces faubourgs où vont des caravanes
> De chiffonniers se battre.....

La vie nocturne de la capitale l'excite ; et c'est à son peuple le plus misérable qu'il emprunte le sujet d'une pièce comme *Aumône* qui s'appela primitivement *Haine du pauvre,* ou de tel sonnet, *Angoisse,* par exemple...

Mais c'est surtout dans son intérieur, dans le monde exigu et discret où il se pelotonne et passe de longues heures à méditer, que Mallarmé trouve, presque exclusivement entre les objets familiers — meubles, bijoux, livres, coffrets, vases et fleurs, miroirs — ces points de comparaison d'une ingéniosité rare et qui émerveillaient ses admirateurs (2). Son *daîmôn,* et qu'il a appelé « le démon

---

(1) *Revue de France,* 1er janvier 1930.

(2) M. Poizat énumère quelques-unes des comparaisons les plus célèbres ou les plus heureuses de Mallarmé. Celle de la vitre avec le vitrail; du livre avec le coffret où l'on garde les souvenirs ; de la page imprimée avec la dalle chargée d'inscriptions : du miroir avec une eau gelée. Il rappelle que, dans la cheminée où il tisonne, le poète voit se jouer le drame de sa rêverie ; que l'encre est pour lui une goutte de ténèbres (c'est la définition de l'encrier « cette conscience de cristal avec sa goutte de ténèbres au fond »). « Il ne peut voir une clef, écrit M. Poizat, qu'il ne se demande si elle n'est pas celle de la porte des songes.

de l'analogie », ne lui chuchote à l'oreille des rapports et des allusions inédites que dans le cadre intime de son appartement ou de sa chrysalide.

Point d'atmosphère plus favorable à l'illusion de tenir la clef du mystère universel ou de connaître les signes qui en permettent le déchiffrement. Avec un répertoire poétique assez restreint — et presque directement emprunté, du reste, à son entourage immédiat — Mallarmé se trouvait moins embarrassé pour s'adonner à ses combinaisons verbales arbitraires. Aux rayons réfractés de sa pensée sur les quatre murs de son cabinet de travail, sans doute se flattait-il plus aisément de pouvoir écrire *Le Livre* qui est « la parole sous la figure du silence », et où les idées essentielles dont l'ensemble constitue la Divinité, seraient incluses... (1) En attendant (« mais quand donc, enfin, cher ami ? » lui demandait, non sans malice, Verlaine dans *Les Hommes d'aujourd'hui*) « comme

---

S'il a disparu d'une console une aiguière qu'il y a vue, il bâtit aussitôt un étrange roman : c'est que le maître est allé puiser des pleurs au Styx. Il n'est pas jusqu'au chapeau de haute forme qui ne se dresse plaisamment à ses yeux comme une colonne de ténèbres, le commencement, sans doute, de cette colonne atmosphérique dont parle les physiciens et qui pèse sur chacun de nous ». « Voit-il en septembre, à Valvins, en se pronenant avec M. Paul Valéry, deux feuilles d'or se frôler en tombant d'un arbre qu'il constate : « Voilà le premier coup de cymbales de l'automne ! ».

(1) Mallarmé travaille à un livre dont la profondeur étonnera, non moins que sa splendeur éblouira tous, sauf les aveugles », écrivait Verlaine dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Ce livre, ajoutait-il, sera « un livre architectural et prémédité et non un recueil, l'explication orphique de la terre ». C'étaient là les expressions mêmes dont son ami s'était servi dans la *Lettre à Verlaine*, publiée depuis peu chez Messein, par Le Dr Edmond Bonniot. « Pour Mallarmé, précise M. Camille Mauclair qui exagère, peut-être, la profondeur philosophique du poète, ou surfait sa connaissance des théories hégéliennes et platoniciennes les apparences du monde ne sont que des séries de signes, sans cesse détruits et réparés, d'un ensemble d'idées qui seules sont immortelles et indestructibles, à cause de leur abstraction même, et qui sont, par conséquent, les seules réalités dignes de ce nom. Ces signes transitoires s'appellent *symboles :* tout objet est le symbole passager de son idée-mère. Le monde n'est qu'un système de symboles subordonné à un système d'idées pures qui sont régies par des lois cosmiques, et dont la réunion constitue la divinité. Tout symbole est donc une manifestation et une incarnation de la raison centrale. L'univers est, pour ainsi dire, une écriture immense dont chaque objet est une lettre, et dont le total raconte le divin ». (*Princes de l'esprit*).

on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre », a-t-il dit, il composait des poèmes et des sonnets où il se bornait à évoquer un vase privé de sa fleur, — à allégoriser une console, à décrire une chambre habitée seulement par des rêves — en manière d'exercices linguistiques, pour acquérir le style nécessaire à la rédaction du livre hermétique idéal...

On devine sans peine à quel étroit subjectivisme une telle pratique devait le conduire. Plus il va, moins Mallarmé, poète, est communicatif. Cet homme qui, ainsi que l'a écrit M. Paul Valéry (*Fragments sur Mallarmé*) « ne voyait à l'univers d'autre destinée convenable que d'être exprimé », s'interdit, par une discrétion que lui commande la modestie, ou plutôt l'orgueil suprême de la sagesse, de s'abandonner « aux inspirations de hasard » afin de méditer la figure du Verbe qu'il place, pour citer encore M. Valéry, « non point au commencement, mais à la fin dernière de toute chose »....

En se croyant, de bonne foi, le prêtre de l'Enigme, il se confine dans un intellectualisme pur qu'on ne peut comparer qu'au vide fait par le physicien sous la cloche de verre. Son cœur cesse de battre. Il lui impose, du moins, de cesser par ses battements d'insulter à l'Etre Unique, auquel « le mouvement » ne saurait apparaître que comme l'affirmation présomptueuse d'une réalité distincte de la Réalité suprême.... On l'a vu par *Igitur ou la folie d'Elbehnon,* ce drame qu'il rêva d'écrire toute sa vie, et dont il n'a laissé qu'une ébauche publiée par son gendre, le docteur Edmond Bonniot, le penseur ne pouvait, selon lui, rétablir l'unité de l'infini qu'en se supprimant. Il croyait qu'entre notre personne et l'absolu une incompatibilité existe qui n'est réductible que par l'annihilation de la conscience qui l'a créée...

« Parler n'a trait à la réalité », énonce-t-il dans la *Divagation* que j'ai citée plus haut. Son art répudie, en effet, le réalisme ; et par réalisme il ne faut pas entendre seulement la représentation directe de la nature, la plate et chétive reproduction de ses apparences, mais l'acceptation de toutes les valeurs de la vie, et la poursuite de leur complexité, jusque dans le domaine du songe.

Sous prétexte que le réalisme c'est l'étude des symboles pour eux-mêmes, il dépouille les choses — en ne les voulant rapporter qu'à l'idée essentielle — du pouvoir d'émotion dont elles sont chargées, ou dont nous les chargeons, et il ne leur attribue qu'une valeur hiéroglyphique...

« Ce n'est pas le bégaiement de l'enfant qui a mal, comme dit Jules Laforgue (1)), mais le sage qui divague. Ce n'est jamais une divagation d'images comme dans le rêve et l'extase inconsciente, c'est-à-dire de sentiments exprimés avec l'immédiat de l'enfant qui n'a à sa disposition que le répertoire de ses besoins, mais la divagation raisonneuse ». Son chaos résulte d'un excès d'ordre, ou son inextricabilité, si l'on préfère, d'un excès de simplification, de condensation.

Des disciples enthousiastes, et de bonne foi, séduits par le génie que révélait le maître dans sa conversation, ont pu croire à la sublimité de ses pièces les plus hermétiques, et que, notamment, dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* il était parvenu à « élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé » (2). Je n'en demeure pas moins convaincu qu'il échappe aux *âmes* les plus attentives, aux *sens* les plus impressionnables et les plus avertis par l'épaississement de l'ombre où baigne sa pensée, et qu'il devient indifférent en forçant la dose de ce qu'il faut d'obscurité ou d'imprécision à une œuvre lyrique pour qu'elle exerce sa plus active influence sur l'imagination.

Mallarmé s'attestait très bien avisé quand il répondait à l'enquête de J. Huret sur l'évolution littéraire que le tort des parnassiens était de prendre la chose entièrement et de la montrer, de retirer aux esprits la joie délicieuse de croire qu'ils créent. Mais sa propre suggestion devient elle-même insuffisante. Faute d'allusions assez transparentes, d'évocations assez subtilement suscitées, lui, aussi, à son tour, déçoit les lecteurs. Il les prive du plaisir de le suivre dans ses démarches, et d'aboutir à l'enchantement de

(1) *Littératures,* dans les *Mélanges posthumes.*
(2) Paul Valéry : *Argument sur Mallarmé.*

la découverte, ou dédaigne de solliciter leur intuition pour ne plus faire appel qu'à leur seule *intelligence* — encore qu'il arrive aux jugements de s'égarer, derrière lui, sur les pistes les plus divergentes...

C'est qu'il ne s'agit pas tant, dans ses dernières œuvres, de mystère que d'obscurité due à des spéculations par trop conventionnelles dans une langue par trop particulière. On s'en convainc quand, après avoir suivi, par exemple, M. Albert Thibaudet (1) dans la savante exégèse qu'il fait de la *Prose pour des Esseintes*, on voit à quoi se réduit le sens qu'il nous restitue de cette pièce dont l'émotion est sans concordance avec la pensée, et dont aucune surprise — tant d'image que de rythme — n'interrompt la fastidieuse monotonie, aggravée par la richesse vaine des rimes...

Mallarmé ne se dérobe pas parce qu'il pénètre très avant dans le secret des choses ni dans l'intimité de son être, mais parce que sa pensée s'abstrait, à l'aide d'une syntaxe sybilline, en une métaphysique établissant « entre tout » des relations selon des lois qui ne sont rigoureusement logiques que pour lui. Son mystère n'est point l'inaccessible de la spéculation transcendante, l'informulé de la conscience et de la sensibilité. On ne peut arguer qu'il résulte d'une défaillance d'expression, comme il arrive aux poètes britanniques qui, ayant opéré en eux une descente lointaine, s'efforcent de remonter vers la clarté les trésors de leurs sentiments. Mallarmé ne tente pas, selon le vœu de M. Gustave Kahn (2) de « syllabiser son moi de façon assez profonde pour qu'il devienne soi, c'est-à-dire l'âme de tous ». Le moi dans lequel il s'enferme est tout cérébral ; et si, comme l'a dit Montaigne, « chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition », poète, il ne peut poursuivre en lui, jusqu'à l'extrême, que la recherche *sensible*.

A la lumière de la raison ou de la logique tout paraît plausible, tout s'explique et se justifie — même l'absurde. Il n'y a de théorie

---

(1) *Op. cit.*
(2) *Symbolistes et décadents.*

esthétique qui ne se défende, en tout cas, et à la faveur de laquelle les pires monstruosités ne soient appelées à naître. On l'a assez cru depuis Mallarmé, précisément. Le poète se mutile d'interrompre le contact avec la réalité ou de cesser d'avoir cette illusion de la réalité que donne une méditation émue par les spectacles de la nature et de la vie. Or,

> Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
> D'où l'on tourne l'épaule à la vie,

disait déjà Mallarmé dans *Les Fenêtres*.

C'est le *tœdium vitæ* de Baudelaire, mais sans l'amour que, dans ses notes, l'auteur des *Fleurs du Mal* avouait éprouver pour toutes les choses de la terre, et qui s'exprime si magnifiquement dans son œuvre désespérée. De bonne heure, Mallarmé, comme le cygne de son fameux sonnet « s'immobilise en un songe froid de mépris », et sans colère ni ironie, se résigne à ignorer le siècle et à être ignoré de lui. Peu d'âmes, en vérité, furent d'une aussi suprême distinction que la sienne, et plus volontairement portées à s'élever au-dessus de nos inquiétudes, de nos désirs et de nos luttes. Toujours, dans ses meilleures pièces, dans les plus caractéristiques de son génie, il y a on ne sait quel allègement de la matière, quel suave élan vers les sphères supérieures, qui est une chose unique dans notre littérature :

> Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
> Un automne jonché de taches de rousseur
> Et vers le ciel errant de ton œil angélique
> Monte, comme dans un jardin mélancolique
> Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
> Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur
> Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
> Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
> Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
> Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.
>
> (*Soupir*).

Il ferme les yeux au monde extérieur pour ne les entr'ouvrir que dans un rêve qui n'est pas une projection du monde sensible. Aucune réalité n'en alimente la fantaisie ; car cette horreur qu'avait Banville pour le réalisme, est devenue chez Mallarmé l'horreur du réel. Sa faim « d'aucun fruit, ici, ne se régale ». *Rien* de ce qui est ne peut lui plaire, ni le retenir de fuir, « au-dessus du bétail ahuri des humains », « vautrés dans le bonheur »

> Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
> .....Ni la clarté déserte de la lampe
> Et ni la jeune femme allaitant son enfant
> (*Brise marine*).

Baudelaire regrettait son impuissance à goûter la saveur du « printemps adorable ». Cette saveur pour Mallarmé n'existe pas. Ce n'est pas lui qui manque de la santé nécessaire à jouir du renouveau, c'est le renouveau qui porte en soi des germes morbides :

> Le printemps *maladif* a chassé tristement
> L'hiver, saison de l'art serein, de l'art lucide
> (*Renouveau*).

Aussi :

> Brouillards montez ! (*s'écrie-t-il*)
> Versez vos cendres monotones
> Avec de longs haillons de brume dans les cieux
> .....Et bâtissez un grand plafond silencieux
> (*L'Azur*).

« Poète las que la vie étiole », Mallarmé ne lui demande bientôt plus le motif illusoire de ses chants. Il cesse même d'enlever, à l'exemple de son chèvre-pied, des ceintures à des ombres, et funérairement s'enveloppe, comme Hérodiade dans ses aromates et ses bijoux, dans une pensée qu'il se refuse à dire. Après avoir donné, en quelques poèmes très courts, mais d'une beauté lyrique sans égale, les raisons secrètes de sa désolation, l'auteur admira-

ble de *L'Après-midi d'un faune* qui, à travers un brouillard de lumière et un bruissement de cymbales d'abeilles, où il confondait la nature à ses songes, s'enchantait sensuellement des mille richesses éparses de l'été, aboutit à la négation absolue. Ce qu'il écrit, dès lors, « raffinant sur des pensées déjà spécieuses » (1) n'a plus d'intérêt que pour lui-même. Il se livre à un verbalisme stérile. Il lui arrive même, pour atteindre à une beauté désintéressée ou gratuite, on dirait « pure », aujourd'hui, de momifier d'anciens poèmes parce qu'il lui déplaît, sans doute, d'y sentir le frémissement de la vie. A preuve ces deux versions du *Pitre châtié,* la première étant la plus expressive, la plus émouvante, indéniablement, si les vers de la seconde se révèlent d'une qualité plastique supérieure :

Pour ses yeux, — pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

Et d'herbes énivré, j'ai plongé comme un traître
Dans ces lacs défendus, et, quand tu m'appelais,
Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets,
Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre.

Le soleil du matin séchait mon corps nouveau
Et je sentais fraîchir loin de ta tyrannie
La neige des glaciers dans ma chair assainie,

Ne sachant pas, hélas ! quand s'en allait sur l'eau
Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,
Muse, que cette crasse était tout le génie !

(1864).

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai trouvé dans le mur de toile une fenêtre.

(1) Huysmans (*A rebours*).

De ma jambe et des bras limpide nageur traître
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

Rame nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

(*1887*).

Il refait, d'autre part, le sonnet *Victorieusement fui...* qui, d'inspiration personnelle, et dédié, peut-on croire, à une femme aimée, devient tel qu'il semble évoquer Antoine et Cléopâtre après la défaite navale d'Actium....

La pensée rhétoricienne des parnassiens, chez lui métaphysique, se dessèche ainsi que les feuilles tombées d'un arbre privé de sève, ou s'évapore comme les gouttes d'une essence trop rare. Au terme de sa carrière, Mallarmé n'est plus qu'un artiste qui joue pour son plaisir avec la syntaxe. Ce n'est pas le sentiment ou l'idée en mouvement du poème qui compte pour lui, mais le pouvoir d'évocation du vers, sinon du mot seul, destiné — en principe — à mettre le lecteur en communication avec l'infini...

J'ai essayé de montrer comment, incité par l'exemple des poètes anglo-saxons, entraîné par ses goûts philologiques et séduit par le mirage des traductions, Mallarmé en était arrivé à se saigner de tout son sang dans la coupe chimérique qu'il croyait ciseler à l'image du monde.... Dans la pratique, l'horreur du discours, du récit, de l'anecdote, de la brutalité ou de la vulgarité du langage clair et précis, voisin de la prose, le dédain des phrases sans suggestion musicale et colorée devaient fatalement le conduire à supprimer la matière amorphe, « le remplissage », entre les vocables essentiels et seuls précieux.

Ses poèmes donnent l'impression de se contracter et de se replier douloureusement sur eux-mêmes, et ses mots, comme

après avoir été puisés par une fantaisie équivoque dans on ne sait quel riche et confus trésor, ont l'air d'être agglomérés au creux de mains mortes et glacées, où ils heurtent en un rapprochement inattendu, leurs éclats divers. Des propositions incidentes, bousculées par un esprit que torture l'ambition de trop dire, avec le minimum d'expression, tombent au milieu de phrases qui commençaient à se mouvoir, et les déconcertent. Les articles et les conjonctions s'écrasent entre les substantifs pressés. Des parenthèses, comme des tenailles, coupent le fil sur lequel courait l'idée. Toutes les règles de la rhétorique se changent en accidents. La métaphore devient énigme ; la simplification de la forme elliptique tourne à l'insuffisance. L'indispensable est sacrifié. L'adjectif s'égare, et non seulement le verbe est employé dans un autre sens que son sens habituel, mais il disparaît pour que ne soit pas précisée l'action. Tout ce style, enfin, sans charnières, ou complètement dévertébré, a l'apparence de se tordre en une vaine tentative de reconstitution, ainsi que les tronçons d'un reptile mutilé qui cherche à renouer, n'importe comment, ses débris épars...

L'idéal, si le poète du *Coup de dés* l'avait réalisé, eût été la fusion des mots en une sorte de Verbe calqué sur la figure d'une pensée se pensant elle-même, ou pensant pour tous, et sans individuelle intellectualité. Rappelons-nous que, comme l'a dit Verlaine (*Les Hommes d'aujourd'hui*) le livre que Mallarmé devait écrire, il entendait le publier *anonyme :* le texte y parlant de lui-même, et *sans voix d'auteur.* Sans voix d'auteur ! Dans ce désir d'élimination de toute impureté de son œuvre, de répudiation totale de ce que M. Paul Valéry appelle avec superbe « l'intuition naïve en littérature », dans ce refus, enfin, de dire la saveur de la vie à ses lèvres, Mallarmé, reconnaissons-le, aboutit à la négation du lyrisme, et non seulement rejoint le classicisme le plus rigoureusement impersonnel, mais le dépasse (1). Sans doute, il

(1) M. René Lalou (*Histoire de littérature contemporaine*) n'a pas laissé de remarquer fort justement, du reste, qu'il lui arrive d'user de la périphrase de Delille, et il cite notamment ce vers, « évocation du cocktail d'Edgar Poe » : *Dans le flot sans honneur de quelque obscur mélange.*

ne s'agit pas avec lui, comme avec les parnassiens, de positivisme. Mais s'il ne soumet pas la poésie aux lois de la science, sa métaphysique hégelienne en lui demandant de n'être que l'interprète ou l'expression de l'idée, en fait le résultat d'un pur concept de l'intelligence. Mallarmé substitue une convention nouvelle à l'ancienne que Baudelaire avait détruite, car le rythme par quoi son plus conscient disciple, René Ghil, prétendra seulement traduire le tempérament du poète, est chez lui arbitraire et artificiel, puisque sans émotion à l'origine, et composé de « consonances presque nulles de signification ».

Mais Mallarmé qui refusa de faire jaillir de la réalité le symbole, c'est-à-dire d'user d'un symbolisme direct, était-il capable de nourrir son art de la vision ou de l'hallucination du surnaturel, et, en réfléchissant l'univers en formes idéales, de favoriser le complet développement de son originalité ? Ce poète si plastiquement doué, et d'une sensibilité certaine, manquait de foi en lui-même, cependant qu'il était affecté d'un orgueil maladif et d'un esprit critique obstiné et méticuleux, d'une subtilité confinant — qu'on me pardonne le mot — à la manie. Il a probablement tari la source de son instinct créateur dans ce lyrisme idéaliste, cette sorte de lyrisme de cygne, de lys et de neige, d'une séraphique diaphanéité qui fait l'enchantement de ses premières pièces, et auquel nous devons quelques-uns des plus beaux vers, les plus beaux, je crois, dont notre poésie puisse, comme d'extraordinaires joyaux se parer, sans souffrir de la comparaison avec ceux d'aucune autre langue.

« Génie en disponibilité, sa capacité de beaux vers restait sans emploi, faut de sujet », a écrit M. Albert Thibaudet, qui prétend, d'ailleurs, que tout vrai lyrique a tout de suite épuisé en soi sa matière, et doit chercher hors de lui son renouvellement. Mais cette matière est, quand même, plus ou moins rare, selon les cas. Plus la sensibilité du poète est vive, plus elle rencontre d'occasions de s'éprouver — et de réagir. Ce sens que les psychologues appellent le sens de la motilité manquait à Mallarmé, et faute de l'extension ou du rayonnement par quoi il se manifeste, sa réceptivité au

contact du monde extérieur a été faible. « Fuir là-bas, fuir... » s'est-il écrié. Mais il est demeuré sur place, comme ces choristes d'opéra-comique qui ne cessent de répéter « marchons, marchons » en piétinant devant la toile peinte....

Tout au plus, s'il ne se fût figé dans sa doctrine, Mallarmé eût-il réussi, selon l'un de ses anciens désirs à :

> Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
> De qui l'extase pure est de peindre la fin
> Sur ses tasses de neige à la lune ravie
> D'une bizarre fleur qui parfume sa vie.
>
> (*Las de l'amer repos...*)

ou encore, à définir avec subtilité des bibelots, l'éventail, par exemple, « unanime pli »

> Dont le coup prisonnier recule
> L'horizon délicatement.
>
> (*L'éventail de Mlle Mallarmé*)

La disgrâce et l'isolement où il vit se flétrir ses meilleures années, l'induisirent, de bonne heure, à prendre devant la vie une attitude négative. Si, à la faveur d'une telle attitude, il put accomplir quand les œuvres de ses devanciers l'éblouissaient encore, ce travail, que j'ai signalé, d'impartiale et spirituelle sélection, où son goût sûr s'exerça à de délicieux perfectionnements, il renforça **son nihilisme, autrement dit il acquit la conviction de l'inanité** de toute tentative de favoriser l'essor, déjà essoufflé et ralenti de son inspiration, et acheva de se tourner vers les spéculations transcendantales. Il crut à l'épuisement de la poésie qui « rabat toute la prose », et « énonce », mais parce que « dans le terrain avare et froid de sa cervelle », il sentait l'impossibilité de faire éclore quoi que ce fût d'émotivement original. Il est loisible de choisir, entre les aveux réitérés :

> .....Dans mon être à qui le sang morne préside
> L'impuissance s'étire en un long bâillement.
>
> (*Renouveau*).

J'ai beau tirer le cable à sonner l'Idéal
.....la voix ne me vient que par bribes et creuse !
(*Le sonneur*).

.....Ma cervelle vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée.
(*L'Azur*).

Quand la mort, d'un spasme du larynx, étouffa Mallarmé, elle n'interrompit qu'un morne et désolé silence. N'oublions pas l'aveu du poète à Louis Le Cardonnel : « Mon art est une impasse »....

L'exemple et l'enseignement de ce maître n'avait pas été vain, cependant, quoi qu'on dise. Je veux négliger les erreurs qui furent commises, les hérésies qui furent perpétrées en son nom. Il ne conduisait à rien ? Mais il n'y a pas que le mirage mallarméen. Il y a le criticisme de Mallarmé, d'une subtilité — je l'accorde — vraiment décadente, et son art raffiné, exagération de l'art composite de Baudelaire, dont il convenait que la distinction difficile et rare se dressât non seulement comme une protestation devant la facilité par trop commune du Naturalisme et du nouveau Romantisme qui allaient envahir les lettres, mais comme un rappel aux droits imprescriptibles de l'esprit en face de l'exaltation de l'instinct de l'homme et du culte de l'action matérielle.

Mallarmé étoile de clous d'or et gemme de pierreries le grand voile mystérieux, tissé par Baudelaire au seuil du sanctuaire de la poésie. Il précise sa leçon altière. Avec rigueur, il fixe la formule d'une plastique significative, ensemble linéaire, colorée et musicale qui, cessant de s'appliquer au seul jeu, un peu vain, des analogies ornementales et de l'allusion aux choses inertes, s'amplifiera, par exemple, chez M. Henri de Régnier jusqu'à un symbolisme des forces naturelles, et permettra à l'œuvre en vers d'exprimer concrètement des abstractions, en la douant d'un pouvoir d'évocation égal, sinon supérieur, à son contenu intellectuel.

Je le reconnais : l'artifice de Mallarmé est à l'art ce que la discipline janséniste est à la règle de l'Eglise. Mais de tous les titres que l'écrivain ambitionne aujourd'hui, cet *esthète* a rendu celui

d'artiste le plus enviable. Il a planté comme un aiguillon le tourment du beau expressif dans les âmes à une époque de « suffrage universel », comme disait Huysmans, et restitué à la qualité son prestige dans un temps où la quantité s'affirmait souveraine. Son rôle, ici, est assez comparable à celui des préraphaélites, en Angleterre dont on a vu qu'il avait su retenir les leçons (1). En exagérant l'importance de la valeur que Baudelaire attribuait aux mots, jusqu'à vouloir que cette valeur primât, dans le poème, Mallarmé a fait pour le lyrisme ce que Rossetti et Burne-Jones ont fait pour la peinture. Il nous a aidés à apprécier l'effort de réaction contre l'harmonie superficielle. Sans doute, l'art, chez lui, comme chez les préraphaélites dépasse l'inspiration. Il donne à l'intelligence le pas sur l'imagination, à la spéculation sur le sentiment. Mais encore qu'il soit arrivé à tarir chez lui l'émotion, il a rendu évidente cette vérité que la vie n'est saisissable par l'homme (et exprimable dans sa beauté infinie par le poète) qu'à travers des intermédiaires. Il a révélé le pouvoir suggestif de la concision de l'image qui atteint directement l'idée, au lieu de l'approcher, plus ou moins, par le moyen des comparaisons. Seul, peut-on affirmer, il est entré consciemment dans la forêt de symboles de Baudelaire, et il y a réveillé des formes plastiques et musicales qui ont montré aux nouveaux poètes qu'il existe en nous quelque chose de plus que dans la nature, et qu'elle n'est jamais aussi confidentielle qu'avec ceux qui savent, en écoutant leurs propres sentiments, l'interpréter...

---

(1) Même après qu'il cesse de s'inspirer dans ses images de l'illustration des préraphaélites, Mallarmé, remarquons-le, retrouve dans sa syntaxe quelque chose des contorsions que ces peintres imposaient à leurs personnages.

IV

« L'astre des Latins pâlit ; la terre gauloise rend ses morts, suivant la prédiction d'Henri Martin ».

CHARLES LE GOFFIC.

« Mallarmé appartient à une génération imprégnée de Renan », a écrit M. Ernest Raynaud dans sa très vivante *Mêlée Symboliste*. Je doute, pourtant, qu'il faille tirer de là une explication de l'indifférence du poète des *Fenêtres* en matière religieuse (1). J'en déduirais, au contraire, la justification de son sens spiritualiste de la vie. Renan, il est vrai, a d'abord fortifié dans leurs convictions les esprits positifs ou positivistes, entre 1855 et 1870 ; mais par la suite, comme l'a fort bien dit Maurice Barrès dans son discours à la Sorbonne, lors de la célébration du centenaire du philosophe, il a plutôt fait retrouver la pensée religieuse aux poètes et aux écrivains, qu'il ne les a éloignés d'elle.

« La question religieuse ne se posait pas pour nous comme un problème de critique, a précisé Barrès. Nous cherchions des esprits nobles et des grandes âmes, des âmes en qui fussent vivants les forts enthousiasmes. Nous avions besoin d'ardeur et de beauté. Nous appelions de hautes et puissantes natures, qui fussent en rapport avec l'esprit éternel. Nous trouvions leur portrait dans l'œuvre de Renan. Le peintre les diminuait parfois, parfois même les plaisantait, mais enfin par lui nous les approchions ; nous sentions

(1) M. Ernest Raynaud qui rappelle qu'Ernest Hello, Breton comme Renan, anathémisait contre l'auteur de *La vie de Jésus*, observe, du reste, que les incroyants d'alors étaient les prosélytes d'une religion nouvelle et sentait passer en eux le souffle de l'infini.

bien, sous ses ironies, sa complaisance secrète, son respect. En tout cas, ce respect, nous l'éprouvions ».

Notons-le, en effet : si les parnassiens avaient suivi avec cette curiosité aiguë dont parle Barrès, les exégèses des philologues de la fin du second Empire, c'était dans un tout autre sentiment que la jeunesse intellectuelle s'intéressait aux travaux de Renan, aux environs de 1880. Elle comprenait « la nécessité d'un pouvoir spirituel dans le monde ». Elle croyait à la toute-puissance de l'esprit, et reconnaissait, au moins, la vérité symbolique des religions. Elle n'en abordait plus les problèmes avec la légèreté et l'impertinence d'un Voltaire, et ce sectarisme ou cet anti-cléricalisme étroit des Encyclopédistes qui n'est pas absent de l'œuvre d'un Bouilhet ni même d'un Leconte de Lisle. Oui, je crois avec Barrès que Renan montra aux poètes du XIX^e^ siècle finissant que le « sérieux des temps modernes dérive presque tout entier du Christianisme ». Ce Celte accomplit « la mission de propagande idéaliste que lui avaient léguée ses aïeux Bretons ». S'il s'arrêta un moment sur l'Acropole pour adresser à Athéna la prière qu'on sait, ce fut l'Orient, patrie de ses lointains ancêtres, et berceau du Christianisme, qui attira et retint ce mystique qui avait perdu la foi, mais qui, toute sa vie, conserva la piété, et manifesta un sentimentalisme quasi ecclésiastique.

Ainsi, son cœur l'emporte au-delà de l'idéal que sa raison lui propose, et à la beauté hellénique, l'incite à préférer, bientôt, la beauté morale ou spirituelle. C'est une préférence qui le détermine à écrire *L'Histoire du Christianisme* (rappelons-nous le « on ne doit écrire que de ce qu'on aime »). A un point de vue plus strictement littéraire, c'est d'une préférence, encore, qu'est née cette étude sur *La poésie des races celtiques* (1859) dont son ami et admirateur Mathew Arnold s'inspira pour composer sa série de conférences sur *La littérature celtique* (1867), conférences qui renforcèrent en Angleterre l'impulsion donnée par le Préraphaëlisme, et y déterminèrent la réaction contre l'influence germani-

que, introduite par Carlyle, et contre l'utilitarisme anglo-saxon, en général (1).

En France, nulle génération n'était plus apte à comprendre les pages délicieuses de Renan sur le génie poétique des Celtes, et à en tirer profit, que celle dont Verlaine, Rimbaud et Mallarmé avaient exalté l'imagination et affiné les nerfs, et en l'âme de qui — du reste — la défaite avait réveillé la tristesse de cette race de vaincus, mais aussi, à travers ses nostalgiques aspirations, la fière et indomptable espérance, et la foi active.

Mon intention ne saurait être de reprendre, après tant d'autres, l'histoire du mouvement poétique des années qui ont suivi la Commune et précédé l'Exposition de 1900, et d'entrer dans le détail des théories qui caractérisèrent ce mouvement. A l'observer dans son ensemble, et même en tenant compte de l'étonnante diversité des tempéraments et des esprits dont il favorisa l'épanouissement, il ne fait pas de doute que les écrivains que l'on appelé symbolistes et décadents révélèrent une sensibilité et affirmèrent un idéalisme d'essence très profondément ethnique, et par là même contraire à la culture et au génie latins. Aussi bien, les romantiques naturalistes et les néo-parnassiens, c'est-à-dire les poètes qui prennent le contre-pied des idées symbolico-décadentes, militent-ils, précisément, en faveur d'une telle culture et d'un tel génie. Ce sera même en leur nom, ou tout au moins au nom des principes de mesure et de clarté qu'ils représentent, et sur qui les doctimes rimeurs du XVI[e] siècle sont censés avoir cherché leur appui, que les dissidents de l'Ecole romane opéreront une rupture retentissante avec les disciples de Mallarmé et de Verlaine. Gardons-nous, pour cette raison, d'écouter les intéressés qui vont proclamant que l'esthétique des symbolistes n'est pas française. Nous ne sommes

(1) On peut dire qu'une véritable renaissance du génie celtique s'est produite en Angleterre, à la fin du siècle dernier, et que le grand Gallois, George Meredith, en fut, sans doute, la plus haute expression. Le retour offensif de l'esprit anglo-saxon, représenté, notamment, par Rudyard Kipling, n'en a point brisé l'élan qui se poursuit d'un Shaw à un Yeats, à un Moore et à un Joyce, sous les apparences les plus diverses.

pas plus Latins que les Anglais ne sont Saxons. Sans nier la part prise dans notre formation nationale par la latinité, le rôle considérable et nécessaire qu'elle a exercé sur le développement de notre langue, de nos institutions et de nos mœurs, et les obligations auxquelles elle les a pour toujours soumises, on peut, je crois, affirmer qu'il serait aussi arbitraire et vain de déclarer contraires à notre génie les aspirations dont les symbolistes témoignent que de dire étrangers au génie britannique les caractères manifestés par les lakistes et les préraphaélites. Ceux-ci comme celles-là ont une commune origine, et qu'il faut attribuer à ce qu'il y a de celte chez nos voisins comme chez nous.

Il suffit, d'autre part, de se reporter aux définitions qui ont été données de l'esprit et du tempérament celtiques, et notamment à ce que Renan en a écrit dans l'étude que j'ai citée plus haut, pour se convaincre qu'il n'est pas besoin de faire intervenir les influences germaniques afin d'expliquer la floraison de poèmes voilés de grâce, mystérieux, tourmentés d'infini, tristes, et aussi, parfois affadis de langueur et découragés, que le Symbolisme a vus éclore.

Ce n'est pas d'Allemagne que notre lyrisme reçoit l'impulsion qui l'oriente vers la découverte d'un univers spirituel, et dans une certaine mesure, le dévirilise. On commet une erreur quand on annexe à notre rivale de l'est, en le rattachant au transcendantalisme des Fichte, des Schelling et des Hegel tout l'idéalisme français du XIX^e^ siècle. Non, certes, que je conteste la valeur et l'importance de la philosophie d'outre-Rhin. Mais, je l'ai déjà dit, c'est dans les créations des poètes anglais que cette philosophie, et, en particulier, la critique qui en dérive (incomparable pour l'analyse introspective d'après les documents psychologiques — et il n'est pas de meilleurs documents psychologiques que les œuvres d'art) a établi ses théories, en vue de ruiner notre esthétique classique, et sans se rendre compte qu'elle répondait, ce faisant, aux instincts profonds de notre race. Si la poésie lyrique et le drame britanniques sur lesquels ces théories sont fondées, ne s'étaient trouvés là pour les illustrer, il y a fort à parier qu'elles eussent été perdues pour nous, à tout le moins pour nos poètes...

En général, les théories sont lettres mortes pour les écrivains imaginatifs. Chez eux, la méditation des principes est loin de susciter autant d'œuvres que l'inspiration directe en inspire.

Ainsi, il ne viendrait à l'idée de personne, je suppose, d'accuser Baudelaire d'avoir, si peu que ce soit, imité la poésie allemande. Ses sources sont purement franco-anglaises. C'est, cependant, à la stylisation magnifique de quelques lignes d'Hoffmann, qu'il cite, d'ailleurs, avec la sérénité d'une conscience sans reproche, qu'il a consacré ce sonnet des *Correspondances* qui est comme la clef de voûte de son œuvre, et comme le cachet ou la signature de son originalité la plus authentique. Voici ce passage qu'on retrouvera au chapitre *De la couleur* de son *Salon de 1846 :*

« Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre *les couleurs, les sons et les parfums.* Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées *par un même rayon de lumière,* et qu'elles doivent *se réunir dans un merveilleux concert.* L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain *les sons graves et profonds du hautbois* » (1).

Déduira-t-on de là que Baudelaire n'avait pas le don inné de « saisir l'intangible », et de découvrir des « rapports intimes et secrets entre les choses », la faculté d'établir entre ses sens des courants souterrains ou des sympathies mystérieuses ? Ce serait une absurdité. Aussi bien, Hoffmann qui éprouvait de telles impressions n'a-t-il pas toujours été capable de les exprimer dans

---

(1) *Kreisleriana.* Il sied, toutefois, de rappeler ces lignes du poème, intitulé *La Harpe Eolienne,* où Coleridge écrivait dès 1775 (à vingt-trois ans) :

O vie, une en-dedans de nous et au dehors,
En qui réside tout mouvement et qui en devient l'âme même,
Lumière dans le son, puissance du son dans la lumière...

On y verra la preuve de ce que je disais plus haut, quant à l'influence qu'eurent les œuvres lyriques anglaises non seulement sur la critique allemande, mais sur les poètes suscités par cette critique.

ses contes dont le fantastique est, parfois, tout extérieur et artificiel. En revanche, la poésie britannique que pratiqua Baudelaire, et qui répondait profondément à sa nature, en est la frappante et presque constante illustration.

Les écrivains imaginatifs et les poètes, en particulier, ne s'assimilent, des œuvres étrangères, que celles qui s'imposent à eux comme des personnes vivantes, parlent à leur sensibilité et réveillent, en même temps, des échos endormis dans leurs fibres, ou conviennent à leur tempérament. Si le latinisme s'est si bien implanté chez nous, c'est qu'une riche et imposante imagerie littéraire l'accompagnait (d'origine grecque, d'ailleurs, en grande partie) et que ses qualités oratoires exerçaient, en outre, leur séduction sur tout un côté de notre caractère. Toute pénétration, par voie didactique, est nulle, ou presque, et au bout d'une période plus ou moins longue, fatalement rejetée. C'est un fait, d'ailleurs, et qui vaut que l'on s'y arrête, car il me paraît d'importance capitale, qu'à part Gérard de Nerval, Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud et Laforgue, aucun des poètes français du XIX^e^ siècle (et encore Nerval et surtout Villiers furent-ils plus des prosateurs que des poètes), ne pratiqua la langue germanique. Nombre d'entre eux, au contraire, depuis Joseph Delorme jusqu'à M. Francis Viélé-Griffin, en passant par Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, étudièrent et parlèrent l'anglais (1). Quand on sait combien est indispensable à l'initiation au génie d'un peuple, et surtout à la compréhension de son instinct poétique et de sa sensibilité, la connaissance de sa langue, on est assez sceptique à l'égard de la profondeur de l'influence exercée sur nos écrivains en vers par l'Allemagne dont ils ne pouvaient lire les œuvres lyriques que dans de rares traductions...

Ce fut uniquement par le côté scientifique de sa philosophie, et par l'originalité de ses études d'exégèse que cette nation pénétra

(1) Moréas lui-même, au dire de M. Ernest Reynaud (*op. cit*) « avait gardé pour la littérature anglaise l'éblouissement de sa jeunesse ». Ne disait-il pas, d'autre part : « Gœthe est le plus grand poète de l'Allemagne, c'est-à-dire le moins allemand » ?

d'abord notre poésie, comme je l'ai observé, à propos des parnassiens. Que, plus tard, les idées de Hegel, en particulier, aient joué un rôle (moins considérable qu'on ne le dit, cependant) sur l'évolution de Mallarmé : je le reconnais bien volontiers. Je crois qu'elles le fortifièrent dans ses convictions, mais que ces convictions, qui étaient en lui antérieures à son initiation à Hegel, et lui furent fatales, il les avait trouvées dans sa propre pensée ou les avait senti s'imposer à son esprit, plastiquement, en lisant Baudelaire et aussi les poètes anglais (1). C'est seulement quand nos poètes pensent, au lieu de donner à penser, selon l'expression de Marcel Proust, qu'ils se mettent à l'école des intellectuels allemands, et le procès que l'on fait aux symbolistes et aux décadents, en les accusant de germanisme, me semble entièrement à reviser.

Nous savons d'abord que le principe de l'idéalité du monde qui alimente leur inspiration, et sur lequel se fonde leur esthétique, n'est pas d'origine allemande, mais anglaise, et qu'il en faut attribuer la découverte à George Berkeley. Nous savons, ensuite, que l'hégélianisme lui-même, a des sources néo-platoniciennes (2), et que c'est à ces sources, qui jaillissent du plus profond hellénisme, que le génie celtique a, de tout temps, trempé ses racines (3). Enfin, il faut prendre garde que si les parnassiens — qui sont, surtout, déterministes et comtistes — appliquent dans leurs

(1) Qu'on veuille bien considérer que Mallarmé ignorait l'allemand, et qu'il ne fut instruit de la philosophie du maître de l'idéalisme absolu que par Villiers de l'Isle-Adam, vers 1872, c'est-à-dire ayant atteint la trentaine, *après son séjour en Angleterre*, et ses divers stages, comme professeur, à Tournon, à Besançon et à Avignon. « Il vivait alors en province, d'un emploi de professeur d'anglais, a écrit Verlaine (*Poètes maudits*) mais correspondait fréquemment avec Paris. Il fournit au Parnasse des vers d'une nouveauté qui fit scandale dans les journaux ».

(2) Gorgias de Léontium appliquait la définition de l'être aux choses sensibles qu'il considérait comme des apparences, et il enseignait que rien n'existe.

(3) « Le génie celtique, qui est celui de l'individualité, a écrit Michelet (*Histoire de France*, tome I) sympathise profondément avec le génie grec » ; et Sainte-Beuve a noté, d'autre part, comme un des traits caractéristiques des Bretons, « leurs promptes familiarités avec la Grèce ».

poèmes, avec des prétentions philosophico-scientifiques, les idées des penseurs allemands du XIXe siècle, en les pliant, toutefois, aux exigences de leur raison, pour n'en dégager qu'une conception pessimiste de la vie, ces mêmes idées, chez les décadents et les symbolistes, engendrent une sorte d'ivresse divine. La sensibilité des poètes qui procèdent de Verlaine et de Mallarmé, traverse d'un élan mystique la métaphysique allemande qui avait fait des parnassiens les adversaires du spiritualisme.

Dirai-je d'une telle métaphysique qu'elle envisage le problème de la destinée humaine d'un point de vue matérialiste ? Ce serait, peut-être, aller trop loin. En tout cas, *l'idéalisme* de Fichte, de Schelling, de Hegel n'est point ce qu'entendaient par ce mot les symbolistes qui lisaient Berkeley pour s'imprégner de l'immatérialisme de sa doctrine : c'est un idéalisme purement spéculatif, et il ne s'apparente en aucune manière à l'enthousiasme passionné du Celte qui, pareil au héros de ce vieux conte breton dont parle Renan, court sans répit le monde pour retrouver l'ineffable beauté qui lui est apparue en songe.

Au surplus, le caractère anti-individualiste, à bien voir, de la philosophie germanique, la rend profondément étrangère aux symbolistes, et inassimilable à leur tempérament. Remontaient-ils à Berkeley, par delà cette philosophie, c'est que l'auteur des *Dialogues d'Hylas et de Philonoüs* était empiriste, et n'admettait pas que nous ayons dans l'esprit d'autres idées que celles que l'expérience peut nous donner, et se réduisant toutes, même les plus générales, à des idées de qualités sensibles... Les métaphysiciens d'outre-Rhin ne se proposent pas, en effet, l'étude psychologique du moi, car ce qui caractérise l'ontologie de Schelling et de Hegel, c'est l'universalité. Elle prétend s'élever au-dessus de la science de la conscience et des sciences d'observation. Schelling, pour qui les évolutions de la pensée sont l'image des évolutions des choses, place l'affirmation du non-moi, à côté de celle du moi. Hegel base sa science générale de l'être sur la raison pure, et ne voit dans les œuvres de l'imagination qu'une incarnation des notions abstraites perçues par l'intelligence.

Non, qu'on me comprenne bien, que cette ontologie les symbolistes la contestent formellement ; mais ils n'y regardent pas de si près, et l'interprètent à leur manière, en la douant du principe d'émancipation qu'elle ne comporte pas (1). Ils l'adoptent, faute d'une philosophie française équivalente qui (en attendant qu'ils retrouvent la foi religieuse) les entretienne du pourquoi et du comment de l'univers et leur révèle le sens de la vie, parce qu'ils croient qu'elle est une affirmation des droits de la personnalité, et la reconnaissance de cette vérité que la nature des conceptions du poète et de l'artiste résultent des lois de leur propre nature. Or, bien que définissant l'art « l'esprit percevant, en complète liberté, son essence ou sa vérité sous la forme de l'intuition », l'idéalisme hégelien soumet le poète et l'artiste à la superstition de l'intelligence. Il les subordonne à un objet existant en dehors d'eux, à une manière d'être absolue. Il borne leur rôle à la « réaliser » aussi parfaitement que possible, en esprit, et elle ne doit sa beauté qu'à ce qu'elle est en soi. Point de racines psychologiques dans la métaphysique à priori de Hégel qui ne connaît ni la vraie liberté, ni la vraie personnalité des générations particulières et des individus, du fait de ne voir dans les choses humaines qu'un développement nécessaire.

Dans son application, d'ailleurs, — on s'en rend compte par les œuvres historiques de Renan, et par les interprétations économiques de Marx et de Lassalle, qui, les uns et les autres, en procèdent — la philosophie hégelienne aboutit au socialisme, et à un constant rappel des manifestations de l'instinct populaire, ou de l'action des masses sur la formation des mythes et des légendes qui illustrent le développement de l'esprit humain. Nous retrouvons là le démocratisme, d'essence morale, qui est la substance même du génie allemand, non seulement depuis Luther,

(1) Peut-être, comme le croit Remy de Gourmont, n'ont-ils trouvé ce principe que dans la formule, « si simple et si claire » de Schopenhauer : *Le monde est ma représentation*, qui a le mérite de laisser son indépendance au sujet, et de permettre à la volonté de se manifester...?

mais depuis Goteskalk, jusqu'à Weishaupt (1) et qui, s'atteste en contradiction flagrante avec l'aristocratisme des Celtes (2) .

Si les théories hégeliennes plurent aux symbolistes et aux décadents qui, pour la plupart, on voudra bien me le concéder, ne les connurent qu'assez sommairement, parce qu'en pouvait dire Mallarmé ou en écrire Villiers de l'Isle-Adam (3) , c'est pour cela qu'elles répondaient à leur sentiment d'un univers spirituel en rapport étroit avec l'univers matériel. Mais ils ne cherchaient pas, en dehors de l'homme, la clef de leurs conceptions poétiques. Loin que leur personnalité abdiquât devant l'ontologie germanique, ou admit seulement sa dépendance de choses belles ou vraies *en soi,* ils ne voyaient en les valeurs esthétiques que l'expression d'une vie intérieure ardente et très originalement individuelle. Quand Charles Morice, dans la conférence qu'il donnait à Genève le 4 novembre 1892 déclarait que la poésie est « par la beauté,

---

(1) Il ne faut pas être dupe de la tentative d'émancipation intellectuelle de Luther, de son effort pour mettre, en la dégageant de l'Eglise, la personnalité humaine face à face avec Dieu, sans l'intermédiaire du prêtre. Luther a foi en une réalité, en une vérité morale absolue, compréhensible et aimable par l'âme humaine tout entière. Il institue un communisme de la conscience. Si les Latins sont toujours prêts à abdiquer devant l'opinion générale, s'ils croient à l'efficacité du Savoir qu'il est possible à chacun d'acquérir, et qui confère à tous les plus hauts mérites, les Saxons placent l'homme sous la dépendance du Bien, principe et fin de toutes choses. Ils ne rendent l'homme indépendant de l'homme que pour en faire l'esclave de Dieu. Il n'y a de salut que dans la raison, déclarent les Latins ; ils n'y a de salut que dans la morale, affirment les Saxons. Les uns et les autres sacrifient l'imagination et la sensibilité de l'individu à un idéalisme, ou comme on dit plus volontiers, aujourd'hui, à une mystique.

(2) Sur le terrain des idées politiques, constatons que le Symbolisme correspond à l'anarchisme qui est, à le considérer dans son principe, un aristocratisme exaspéré. Retté, Tailhade, sortis du Symbolisme étaient anarchistes. D'autres encore. « L'humanité, écrivait Charles Morice, le théoricien par excellence du Symbolisme, dans sa *Littérature de tout-à-l'heure,* l'humanité n'a jamais consisté qu'en une infime minorité d'hommes libres dans une majorité d'esclaves ».

(3) « En 1862, à 24 ans, écrit M^me^ Anne Osmond (*Le mouvement symboliste*) il avait approfondi Kant, Hegel, Fichte, Schelling, et son légitime orgueil s'y exaltait à l'idée que *sa pensée créatrice était, à elle seule, plus réelle que la réalité objective du monde* ». On voit par là que, lui aussi, interprétait, en individualiste, le principe de l'idéalité du monde. Comment, du reste, ce catholique très fervent eût-il concilié sa foi avec une métaphysique selon laquelle seul l'Esprit éternel est immortel, non l'esprit individuel, et dont, au dire de Gourmont, il enseigna plus tard les déceptions ?

l'expression humaine de la notion divine », il entendait marquer l'importance du rôle des sentiments particuliers à chacun dans cette tâche officielle. De leur côté, alors que les disciples de Mallarmé exigent la transposition symbolique des phénomènes de la vie, les adeptes de Verlaine ne laissent pas d'admettre qu'on puisse traduire ses émotions personnelles pourvu qu'une exaltation les élève sur un plan supérieur, ou qu'une exaltation les transfigure. L'essentiel est de prêter l'oreille aux voix du mystère et d'ouvrir les regards sur l'au delà.

A cet égard, c'est par l'occultisme que l'Allemagne exerce sur les esprits l'attraction la plus directe et la plus réelle. L'inquiétude du surnaturel, qui tourmente les âmes en cette fin du XIX^e^ siècle, fait qu'on est autant frappé par l'appareil d'érudition compliquée dont ses doctrinaires entourent leur initiation au culte ésotérique, le caractère transcendantal qu'ils donnent à leurs révélations sur le Grand Arcane, qu'on le fut, cent ans plus tôt, par le charlatanisme scientifique des « Illuminés ». On relit Gérard de Nerval, mystagogue germanisant et swedenborgien, instruit des leçons d'Orphée et de Pythagore, tandis qu'Emile Blémont étudie les poètes spirites américains ; que le théosophe Edouard Schuré — celte d'Alsace et promoteur du néo-celtisme — consacre un massif ouvrage, *Les Grands Initiés,* à la gloire des maîtres ou des mages, comme eût dit Hugo, qui se transmirent le flambeau de la tradition secrète ; que Charles Morice proclame que « les sciences occultes constituent un des principaux angles fondamentaux de l'art » ; que le Sâr Joséphin Péladan enseigne la gnose, et que Stanislas de Guaita, Lorrain d'origine allemande, et fondateur de *L'ordre cabalistique de La Rose-Croix,* assemble les matériaux d'une histoire des sciences maudites... Oui, tout cet hermétisme, enveloppé de magie, et qui, en outre, chez les adeptes de Guaita et de Péladan, préconisait, non sans quelque élégance affectée « d'esthètes », — au rebours du communisme égalitaire des « Illuminés » — le travail de perfection, *l'auto-magnification* de l'homme, répondait au goût d'inconnu ténébreux, à l'orgueil turbulent propres aux

individus de race celtique, qu'on retrouve en la plupart des symbolistes et des décadents.

Nulle méthode ni discipline, aucun esprit critique comparable à celui des parnassiens, il faut bien l'avouer, chez tous ces chercheurs de vérités essentielles. La sensibilité les entraîne, et parfois les égare aux confins du possible, et l'on peut dire non seulement qu'ils apparaissent, dans l'ensemble, assez déréglés, mais que jamais génération poétique ne présenta, comme la leur, autant de personnalités extravagantes ou anormales... Qu'on ne les assimile pas aux romantiques cependant. Ils se distinguent très nettement d'eux par la nature de leurs ambitions. Ce n'est pas tant, comme leurs ancêtres de 1830, l'affirmation de leur moi, que son approfondissement qui les préoccupe. Je viens d'écrire que la sensibilité les entraîne. Or, c'était la passion qui déchaînait les romantiques. D'origine celtique, lui aussi (mais plus gaëtique que kymrique) le mouvement auquel Chateaubriand donne magnifiquement le branle, ne s'étend qu'à la surface. Ses manifestations sont tout extérieures. Cette fois, c'est l'âme même qui est remuée jusqu'aux abîmes. Il ne s'agit plus de descendre dans l'Agora pour y proclamer les droits de l'individu, *au nom de la raison,* contre les lois et les préjugés, mais de libérer le rêve, de délivrer l'esprit (l'*Awen* des bardes, ou génie personnel de l'homme) prisonnier de la réalité positive.

Et l'on frappe à toutes « les portes de l'au delà closes » (Gourmont), en attendant de voir se rouvrir d'elles-mêmes, celles des vieux sanctuaires que le matérialisme se vantait d'avoir pour toujours murées. Derrière Verlaine, avec Villiers de l'Isle-Adam et Barbey d'Aurevilly, c'est presque l'élite entière du Symbolisme, de Louis Le Cardonnel à Charles Morice, à Adolphe Retté, à Francis Jammes et à Paul Claudel qui rentre, ou va rentrer, il est vrai, dans le giron de l'Eglise catholique, où élisent en même temps asile les Ernest Hello, les Léon Bloy et les Huysmans...

Quelle influence germanique à l'origine du sentiment qui provoque, à la fin du siècle dernier, tant de nombreuses et retentissantes conversions ?...

Mais Schopenhauer, mais Hartman, mais Wagner, enfin ? objectera-t-on. Schopenhauer a plutôt contribué à la formation de la mentalité parnassienne qu'il n'affecte la sensibilité des symbolistes. Seules ses théories musicales les intéressent. « Ce hanteur de tables d'hôtes allemandes », comme l'appelait, déjà, Renan, d'après le portrait qu'en avait tracé Challemel-Lacour, est d'un pessimisme par trop catégorique et trop rassis, ou qui se satisfait trop lui-même, pour calmer l'incertitude, sinon pour entretenir la curiosité inquiète des poètes et même des écrivains qui voient autre chose en les hommes que des êtres seulement régis par des instincts. « Ses aphorismes ne sont, en somme, qu'un herbier de *plaintes sèches* », constate Huysmans, dans la préface d'*A rebours;* et l'on se souvient qu'il ennuyait Verlaine, après Banville. Le renoncement qu'il conseille, en face de la vaine agitation de la vie, cet anéantissement bouddhique du désir qu'il indique comme le seul moyen d'échapper à la duperie de la propagation de l'espèce et à la continuation de l'existence, ne répondent que par une négation aux anxieuses demandes des symbolistes. « L'Eglise, dira encore Huysmans, explique, elle, les origines et les causes [du mal], signale les fins, présente les remèdes ». Schopenhauer point, qui n'a d'autre guérison à proposer que la mort, non seulement terrestre, mais totale. Leconte de Lisle, Lahore, Sully-Prudhomme, Dierx même avaient pu — et non encore sans objections ni réserves — se donner l'air de se contenter, sous leurs apparences d'impassibilité scientifique, de la solution du philosophe allemand. Mais sa tristesse glaciale est sans rapport aucun avec l'espèce de mélancolie chaude, comme de pleurs, vague, indéfinissablement angoissée, émanée, semble-t-il, d'en haut (1) et qui, particulière aux Celtes, est aussi celle de la nouvelle génération poétique.

---

(1) Relisons ce qu'écrit Renan de la mélancolique nostalgie de cette race dont l'histoire n'est elle-même, dit-il, qu'une longue complainte. « Elle se rappelle encore ses exils, ses fuites à travers les mers. Si parfois, elle semble s'égayer, une larme ne tarde pas à briller derrière son sourire ; elle ne connaît pas ce singulier oubli de la condition humaine et de ses destinées qu'on appelle la gaîté. Ses chants de joie finissent en élégies ; rien n'égale la délicieuse tristesse de ses mélodies nationales ; *on dirait des émanations d'en haut* qui, tombant goutte à

De celle-ci, Jules Laforgue, le plus près des parnassiens par la philosophie (il admirait Taine que lui avait révélé M. Paul Bourget), est le seul à continuer de se nourrir de la moëlle stérile et rance de Schopenhauer. Toutefois, sa malice ne s'en régale que relevée de la verve avec laquelle Hartman, le théoricien de l'inconscient, énumère, en disciple ingénieux et zélé jusqu'à la frénésie, les ficelles inextricablement mêlées, grâce auxquelles l'obscure puissance du Cosmos anime les pantins que nous sommes. Nature tendre et sensible à l'excès, Laforgue qui reproche à Leconte de Lisle de n'être pas assez humain, à Lahore d'être trop dilettante, à Sully-Prud'homme d'être trop froid et trop technique (1), éprouve, du reste, une pitié immense pour les pauvres habitants de la planète, et prête une conscience douloureuse à ces victimes de l'Inconscient.... Il souffre trop de la misère du monde pour se résigner, lui qui ne comprend pas que les penseurs puissent, sans émotion, *comme s'ils ne croyaient pas à ces choses,* exécuter quotidiennement l'idée de la justice, les idoles religieuses, morales et métaphysiques ; et il rêve de rassembler dans un livre *Le Sanglot de la terre ;* de prêcher l'exode des citadins vers les promontoires où ils élèverait devant la mer le plus près possible du ciel, des orgues vastes comme des montagnes, aux tuyaux énormes comme des tours, et qui souffleraient des torrents de lamentation... Quoi de moins raisonnable, de plus sentimentalement chimérique que ce projet de gigantesque protestation d'un cœur ulcéré, contre des forces prétendues sourdes et aveugles ? Laforgue qui révèle ses atavismes bretons dans la sincérité et la bonté de son âme, toute débordante d'amour, dans son désir de dire à l'élite « la chose qu'est la chose », et de maintenir doucement l'humanité moyenne dans l'illusion, s'éloigne, d'ailleurs, de l'égoïsme spécu-

---

goutte sur l'âme, la traversent comme des souvenirs d'un autre monde. Jamais on n'a savouré aussi longuement ces voluptés solitaires de la conscience, ces réminiscences poétiques où se croisent à la fois toutes les sensations de la vie, si vagues, si profondes, si pénétrantes, que pour peu qu'elles vinssent à se prolonger, on en mourrait, sans qu'on pût dire si c'est d'amertume ou de douceur » (*La poésie des races celtiques, op. cit.*).

(1) *Mélanges posthumes.*

latif des « émancipés de l'univers », pour se rapprocher de la charité chrétienne (1) .

Reste Wagner ; mais loin de nier l'influence de son génie sur l'évolution de l'art symboliste, je serais tenté de l'exagérer, car ce génie est presque entièrement nourri d'inspiration celtique. Comme le reconnaît M. L. Reynaud (2) qui, pourtant déplore l'étonnant succès qu'eut, en France, le maître de Bayreuth, « le wagnérisme fut, à bien des égards, une protestation de *l'idéalisme incoercible de notre race* contre le triste régime moral et intellectuel auquel les circonstances le condamnaient ». C'est qu'au lieu d'aller à l'encontre de nos traditions nationales, il répondait à nos plus lointaines aspirations.

Et je constate, d'abord, sans embarras aucun, que si les symbolistes aimèrent la musique de Wagner, ce ne fut pas absolument pour les mêmes raisons que Baudelaire qui en admirait, surtout, les colorations intenses, mais plus maladivement, plus « hystériquement », comme eût dit Nietzsche, à cause de l'énervé et du fatigué qu'elle exprime, et du repos auquel, à travers son érotisme, elle aspire et fait aspirer... Son inquiétude et sa sensualité même sont proprement celles qui, de tout temps, caractérisent les Celtes plutôt que les Germains. Nous savons bien que, dès qu'elle ne se contente pas d'être badine et épicurienne, notre littérature analyse le tourment sexuel, et accuse la haine ou l'adoration de la femme. Déjà, bien avant Wagner, nos romantiques avaient sacrifié à l'Eve éternelle, et sans parler de l'abbé Prévost, le moins qu'on puisse dire de l'auteur de *Phèdre* est qu'il n'a rien d'un auteur chaste...

---

(1) Notons, à ce propos, que c'est à cause de leur généreuse tendresse où, comme je l'ai dit, de leur charité, d'essence celtique, que les écrivains en vers et en prose de la génération symboliste — en plein triomphe des naturalistes et des parnassiens — accueillent et propagent la littérature russe qui, concurremment avec l'idéalisme de l'école préraphaélite anglaise, proteste contre l'art réaliste et purement formel. La renaissance du spiritualisme et de l'humanitarisme celtiques, se trouve favorisée, à la fois par la suavité de l'inspiration des peintres et poètes britanniques, et par la pitié slave, la sincérité humble, ou qui s'humilie, de l'approfondissement psychologique des Tolstoï et des Dostoïevsky.

(2) *L'influence allemande en France au* XVIII^e^ *et au* XIX^e^ *siècles.*

C'est un lieu commun de montrer, dans la religion chrétienne, l'origine de cette espèce d'amour, aux racines profondément charnelles et aux fleurs toutes spirituelles, qui, chez Wagner, confine à la mysticité, et, principe du mal, devient en se retournant contre lui-même, cause de sainteté. Mais où le désir physique exaspéré par l'aspiration des âmes à une éternelle union trouve-t-il sa plus complète expression que dans les légendes celtiques qui, précisément, fournissent à Wagner les thèmes de quelques-uns de ses principaux opéras ?

Sans doute, à travers sa philosophie plus ou moins hégelienne, l'auteur de *Lohengrin,* de *Tristan et Yseult et de Parsifal* s'est-il proposé la création d'un drame foncièrement germanique, en portant à la scène les mythes élaborés par le peuple, mais c'est dans les anciens chants gaéliques et kymriques qu'il faut chercher l'origine des sujets qu'il emprunte aux pseudo-rhapsodies tudesques.

Rappelons-nous que Herder se plaignait que la plupart des légendes composant la mythologie populaire de son pays appartinssent à « l'étranger ». C'est un travail purement factice d'érudition qui a donné à cette mythologie, d'essence celtique, une teinture de germanisme, après y avoir tant bien que mal incorporé les éléments les plus hétéroclites : fables grecques, symboles chrétiens, traditions religieuses scandinaves. Je n'ai pas à étudier, ici, dans quelle mesure Wagner, qui était luthérien, et voulait que son art servît de base « à un ordre moral plus parfait », a respecté — en dépit du dogme protestant de l'utilité — l'esprit d'une légende comme *Parsifal,* par exemple, qui est (dans sa conception originale) le poème de la pitié. L'important pour moi, est qu'une telle œuvre -- et c'est probablement de tous les opéras de Wagner celui qui eut, en France, le plus grand retentissement — ait éveillé des résonances sympathiques dans notre sensibilité. Il faut relire, outre le sonnet de Mallarmé sur Wagner, celui de Verlaine en l'honneur de ce même *Parsifal,* ceux de M. Edouard Dujardin et de Stuart Merrill (sur les trois principaux héros chevaleresques du compositeur) pour se rendre compte des dispositions dans

lesquelles la génération littéraire qui florissait entre 1875 et 1895 accueillit et interpréta le drame wagnérien. C'est pour son caractère expressivement plastique, et pour son décor, pour l'humanité, aussi, de ses symboles, qu'il est admiré par elle.

Qu'à la fin de sa vie, Mallarmé — probablement impressionné par la grandiose tentative d'art unificateur et synthétique de l'auteur de la *Tétralogie* — ait rêvé « d'une poésie éducative des foules, par le théâtre, mais dont la danse et la pantomime constitueraient les seuls moyens d'expression » (1), il n'en est pas moins vrai que, dans l'ensemble, symbolistes et décadents s'intéressent moins aux prétentions de Wagner à créer un lyrisme national, d'après le modèle antique, qu'à la matière de ses œuvres, et à l'esprit sublime qui leur paraît les animer. Maurice Barrès traduisant librement la mentalité des esthètes, enthousiasmés par *Parsifal,* ne veut voir, ne voit dans cet esprit qu'un instinct. Il exalte *l'individualisme sauvage,* la religion du moi dont il lui semble que Wagner a posé les principes rénovateurs. En cela, il se trouve en complet désaccord avec les derniers parnassiens, et Catulle Mendès, nommément, pour qui le génie de Wagner est « le contraire même de l'esprit anarchiste».

«Un pur, un simple qui suit son cœur », écrit Barrès dans le dernier chapitre *Du sang, de la volupté et de la mort,* en parlant de Parsifal. La créature qui ne prend la loi qu'en soi-même, tel est, à ses yeux, l'innocent rédempteur qui retrouve le Graal. Pour Barrès (Celte d'Auvergne, dont M. Charles Le Goffic (2) dit que la Bretagne accoucha la vraie personnalité) le mérite du musicien-philosophe de Bayreuth est de glorifier « l'impulsion naturelle, la force qui nous fait agir avant même que nous l'ayons critiquée ». Rien de plus éloigné du rationalisme latin ; mais rien de plus éloigné, aussi, du panthéisme passif de l'intelligence teutonne...

Avec une merveilleuse lucidité, Jules Laforgue, dans des pages sur *L'Art moderne en Allemagne* a défini le rôle que joue la

---

(1) Ernest Raynaud (*op. cit.*).
(2) *De quelques ombres.*

nature, « Mère et berceau du Germain pur », dans la formation de son être moral. Il a montré comment la forêt germanique — « cette forêt sacrée des théories nationales de Wagner dont *la grande voix mélodique est faite des symphonies à mille voix des arbres et des choses, et les domine* » — a façonné et amolli la créature allemande, « émoussant ses nerfs dans la lymphe et la laissant prostrée, perdue avec ses yeux bleu-lavé, jamais changeants en des nirvânas digestifs, en des hallucinations chastes et froides ». Jamais, chez l'homme d'Outre-Rhin, de ces exaltations fougueuses qui traversent la tristesse du Celte. L'âme de celui-ci, avec une intense puissance d'action expansive, galvanise, sans cesse, d'une longue vibration de sensibilité, le monde animal, le monde végétal et le monde minéral par qui se laisse absorber lentement le Germain. L'ambition d'embrasser la terre et le ciel, de mêler l'amour terrestre à l'amour divin, que la légende celtique attribue à l'enchanteur Merlin, comme l'a remarqué Edouard Schuré (1). n'est chez les peuples de la Vieille-Allemagne qu'une morne résignation morale qui les rend incapables de s'abstraire de la nature (2). Leur lyrisme est sans ironie et sans fantaisie ; leur idéalisme sans émotivité, sans flammes d'enthousiasme et sans voluptueuses ardeurs ; et le drame wagnérien, lui-même, en dépit de la véhémence de ses accents, accable par sa lourdeur, on ne sait quelle fastidieuse luxuriance de vie universelle et com[illegible] sacrée, ou, sous les espèces d'une intarissable symphonie qui noie le chant, le fleuve du « devenir » panthéiste finit par submerger la voix distincte de l'individu...

Wagner a eu beau, comme on sait, se nourrir passionnément de Shakespeare, et s'inspirer des légendes dont la saveur embaume toute une partie de son théâtre, il ressemble aussi peu au

(1) *L'âme celtique et le génie de la France*, conférence faite à Nice et publiée par *La Revue Bleue* (déc. 1920).

(2) Dans son étude sur *Shakespeare et l'âme anglaise* (*Trois études de littérature anglaise*), M. André Chevrillon compare la fantaisie celtique aux fables germaniques où « le sens du mystère est profond, mais où ne passe aucun capricieux coup d'aile ». Et il écrit : « Dans ces fables l'émerveillement est passif et d'espèce religieuse ; l'âme ne se joue pas à la nature, mais se recueille pour la méditer et se laisser pénétrer de lentes influences, de vagues, émouvantes sensations panthéistes ».

subtil et ailé poète de *La Nuit des Rois*, de *Comme il vous plaira*, du *Songe d'une Nuit d'été* que le peintre Bœcklin ressemble à Burnes-Jones...

Aussi bien, est-ce l'imagerie préraphaélite qui prépare les symbolistes et les décadents à l'initiation au drame wagnérien ou à sa libre interprétation, encore que les décadents, s'ils s'éblouissent de l'audition colorée de ce drame, se détournent plutôt — en quête d'une formule d'art moderne — de l'archaïsme de ses sujets. En effet, tandis que les symbolistes, directement influencés par la poésie idéologique et plastique de Mallarmé, et par la peinture des préraphaélites, que contribue à leur révéler Emile Blémont, se plaisent à l'évocation d'un Moyen-Age, non pittoresque comme celui des romantiques, mais significatif (1), les décadents, séduits par la sincérité naïve, les balbutiements confidentiels, la profondeur trouble et troublante de Verlaine, et, bientôt, par le supra-réalisme de Rimbaud, se livrent à des explorations hardies dans le domaine du sensible, de préférence à l'intelligible. D'accord que les parnassiens se trompent en considérant « le fait particulier comme existant en soi poétiquement » (2) ; d'accord, aussi, qu'il faut à tout prix sortir du fossé bourbeux où pataugent les naturalistes qui, comme le dira Huysmans, qui fut pourtant, un des leurs « ne voient l'existence que d'une seule pièce, ne l'admettent que conditionnée d'éléments vraisemblables » (3), symbolistes et décadents diffèrent, dans l'ensemble, quant à la façon de réagir contre un art dont la prétention est de décrire les actes sans approfondir les mobiles, et de ne recourir qu'à l'observation et à l'expérimentation scientifiques (4).

---

(1) Poète et auteur dramatique, M. Ferdinand Hérold, qui a passé par l'école des Chartes est de ceux qui contribuèrent le plus à remettre en honneur un tel Moyen-Age.

(2) Réponse de Jean Moréas à l'enquête de Jules Huret.

(3) *Op. cit.*

(4) « Si nous voulons, écrivait Zola dans sa *Lettre à la jeunesse*, que demain nous appartienne, il faut que nous soyons des hommes nouveaux, marchant à l'avenir par la méthde, par la logique, par l'étude et la possession du Réel. Applaudir une rhétorique, s'enthousiasmer pour l'idéal, ce ne sont là que de belles émotions nerveuses. Aujourd'hui, nous avons besoin de la virilité du vrai ».

Dans l'ensemble, les symbolistes, continuant la tradition intellectualiste de Mallarmé, croient, avec Charles Morice (*La littérature de tout-à-l'heure*) que l'âge de l'analyse est passé, que l'homme a été assez étudié dans ses sentiments et dans ses sensations, et qu'il est temps que la poésie fasse la synthèse spirituelle de ses forces, et réalise « par la beauté, l'expression humaine de la notion divine ». Ils ne veulent pas se soumettre passivement à l'objet, mais atteindre les vérités les plus inaccessibles, les « purs concepts », et ils rêvent d'exprimer, à la fois plastiquement et musicalement des *idées primordiales* ou l'âme même ; de rendre visible, en l'animant d'une vie propre, grâce au jeu des analogies, et par là même en l'individualisant, une fiction ou quelque sens caché de la vie. L'allégorie, donc, ne saurait leur suffire, dont la froide impersonnalité ne permet que des développements didactiques, et leur intention très haute les apparente au Vigny d'*Eloa*, de *Moïse* et de *La bouteille à la mer*.

Tous pourraient contresigner ce qu'écrit Moreas dans la préface du *Pèlerin passionné*, au temps où il n'a pas encore songé à créer l'Ecole romane : « celui-là seul se pourra dire éjoui de mes poèmes qui aura su scruter en quelle manière *une sentimentale idéologie et des plasticités musiciennes s'y vivifient d'une action simultanée* » (1).

Quant aux décadents (en général, aussi, car il y a bien quelque confusion entre les groupes, quelques empiétements des doctrines les unes sur les autres), ils entendent, eux, non s'élever à la synthèse, qu'ils estiment prématurée, mais, au contraire, « donner avec plus d'intimité qu'auparavant toute la vie physique, intellectuelle de l'homme, et y ajouter une étude de l'inconscient qui se passe en lui et du mystère qui le baigne » (2). Ils ne sont pas

(1) Il faut se rappeler que Moreas proteste contre le qualificatif de *décadents* que la critique s'acharne à donner à tous les poètes, sans distinction, qui ne sont ni néo-parnassiens, ni romantico-naturalistes, et il se propose de subtituer à la dénomination courante, celle de *Symbolistes*. Mais — généralisée — cette dénomination eût été tout aussi arbitraire. Elle n'étiquète pas des écrivains comme Verlaine, Corbières, Lautréamont, Rimbaud, Laforgue.

(2) Réponse de M. G. Kahn à *l'Enquête* de M. F. T. Marinetti *Sur le Vers libre*.

spéculatifs. Ils ne visent ni l'universel, ni l'absolu. L'important ne leur semble pas tant de dégager des choses un sens éternel que de tourner le regard au-dedans d'eux-mêmes. Certains, on ne l'ignore pas (et notamment M. Gustave Kahn, et Emile Verhaeren) crurent à la mission éducatrice de l'art, sociale du poète... Ce fut, je suppose, pour qu'on ne leur reprochât pas de ne composer que des acrostiches indolents en regardant s'écouler les hordes barbares... Logiques ou sincères avec eux-mêmes, ils eussent unanimement répété la parole de *L'Homme libre* de Maurice Barrès : « Assis au fond de mon palais lucide, je couvre le scandaleux murmure qui monte des autres vers moi par des airs variés que mon âme me fournit à volonté ». C'est moins l'énigme de l'Idée que le problème des sensations et des sentiments qui les intéresse, et qu'ils s'efforcent, à travers eux, d'élucider ; et, je le répète, à de rares exceptions près, ils négligent les emblèmes préraphaélites et la mythologie de Wagner pour n'essayer que d'appliquer à leurs poèmes l'orchestration du grand compositeur. C'est d'eux que naîtra le vers-libre qui invite le poète à se délier, à s'affranchir des lois qui rendent l'expression uniforme, et donc à s'individualiser davantage.

Et si l'on peut encore trouver des résidus d'idéologie germanique chez les symbolistes, je n'en vois plus du tout trace chez les décadents. Au reste, un examen attentif achève de convaincre le critique impartial du peu qui demeure de cette idéologie théorique dans l'application, c'est-à-dire dans les œuvres des uns et des autres. Nos poètes ont beau avoir le sens du mystère, de réelles aptitudes philosophiques, même, ils sont faibles métaphysiciens. Il leur est difficile, ou il leur répugne de concevoir la qualité en dehors du sujet, et ils ne sauraient parvenir à un transcendantalisme comparable à celui du *Second Faust* de Gœthe. Mais l'originalité de notre génie lyrique est précisément de ne créer que sur le plan sensible, dans l'émotion psychologique ou plastique. Et la poésie symboliste elle-même, lorsqu'elle se propose d'exprimer l'essence des choses, parle à l'âme, avec des accents personnels, en

parlant de l'âme, et demeure humaine. La sensualité n'est pas absente de ses méditations les plus chastes, et son mysticisme le plus épuré ne se dégage jamais complètement de la séduction matérielle, et de la lutte contre le péché...

On s'est égayé un peu, dans les graves milieux académiques, de ce que l'on a appelé la banalité des idées atteintes par les symboles des disciples de Mallarmé. Il est vrai que leurs évocations, par le moyen des analogies, font moins réfléchir que rêver, et qu'ils ne sont pas autant des penseurs que des artistes.

Ils traduisent plus volontiers des sentiments qu'ils ne revêtent de formes concrètes des entités. Leurs réussites les meilleures rappellent les tableaux des primitifs ou les peintures d'une suggestion plus complexe des préraphaélites et de Gustave Moreau. Aucun sens profond ne se dégage (encore que nombre de lieux communs soient très profonds) de la plupart des scènes où, dans de vieux décors légendaires, ils nous montrent des princesses aux doigts fleuris, et des chevaliers en départ pour les Croisades ou en errance par monts et par vaux — mais peu importe, car les symbolistes ont délié les ailes du songe, étendu le champ de la beauté et, de ce fait même, les possibilités de déchiffrement de l'univers infini. Ils ont découvert des rapports nouveaux, en développant leurs fictions ingénues ou simples, et pratiqué un mode de communication suggestif de l'état d'âme du poète. A cet égard, je leur préfère, par une particulière inclination de nature, les décadents dont la curiosité est plus libre, l'imagination plus ironique et plus réaliste, la sensibilité plus spontanée. Mais qui n'aimerait la distinction de leurs fresques somptueuses ou discrètement raffinées ? D'aucun, d'ailleurs, n'ont pas laissé de mêler quelque impressionnisme à leurs compositions, et d'en fondre, dans une atmosphère vaporeuse, les contours trop nets...

En résumé, il me semble qu'on a la généalogie exacte des symbolistes et des décadents quand, après leur avoir reconnu pour ancêtres Baudelaire et Vigny, et pour parrains Gérard de Nerval, Théophile Gautier et Théodore de Banville, on les rattache directement à Verlaine, à Mallarmé et à Rimbaud, non sans avoir pris

soin de rappeler que presque tous vont puiser dans la poésie populaire (« de si peu d'art qu'elle semble incréée », comme l'a dit Remy de Gourmont) le plus pur de leur inspiration.

Pour savoir à quel point ils sont Français, et de quelle manière, et dans quelle proportion les influences étrangères — et plus particulièrement l'influence allemande — ont contribué à la formation de leurs idées, au développement de leurs sentiments, en un mot à l'épanouissement complet de leur art, on ne peut faire mieux que de les incarner dans la personne de Villiers de l'Isle-Adam, en qui Remy de Gourmont voit, à l'égal de Chateaubriand, « son frère de race et de gloire », *l'homme du moment,* et qui m'apparaît comme l'expression même de la renaissance de l'âme celtique.

Comme Chateaubriand — notons encore cette analogie — ce génial écrivain ne fut point un poète, à proprement parler ; ses vers sont loin d'égaler sa prose, et pour cette raison je me bornerai à dire, ici, que sa magnifique figure domine la génération littéraire de 1870 à 1890, et en résume, dans une éblouissante synthèse, les caractères les plus profondément ethniques, en même temps que les aspirations les plus hardiment modernes.

CINQUIEME PARTIE

DU MYSTÈRE A L'OBSCURITÉ

I

« Attendez que j'y mette un peu d'obscurité ».
(De Mallarmé à un journaliste qui lui demandait son discours aux funérailles de Verlaine).

Des deux tendances qui se sont affirmées dans le Symbolisme, la plus agissante et la plus influente devait être celle qui puisait sa force dans l'exaltation ou dans la transposition du réel sur le plan du rêve et de la fantaisie. En effet, tandis que le Symbolisme proprement dit se survivait, avec plus ou moins de fidélité à lui-même, en les personnes de MM. Francis Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Gustave Kahn et André Fontainas ; qu'il trouvait en M. Jean Royère, admirateur enthousiaste de Mallarmé, et partisan d'une poésie qui « contraignît le lisant à autant d'initiative que l'écrivain », un disciple activement militant, le Décadentisme attestait sa verdeur en engendrant de nouvelles écoles et en continuant de participer, à travers elles ou par elles, à l'évolution littéraire.

Déjà, en 1891, Jean Moréas, qui avait, cependant, lancé, cinq ans plus tôt, dans *le Figaro*, le manifeste du Symbolisme, reniait bruyamment l'idéal de sa jeunesse pour fonder l'école romane. Médiocre imitateur de Baudelaire et de Verlaine à ses débuts, il s'était avisé, bientôt, de son inaptitude à persévérer dans la voie ouverte par ces maîtres et à profiter de ce qu'il appelait les

« libertés illusoires » du vers dégagé des entraves traditionnelles. Ce Grec, cet *homo mediterraneus*, un instant égaré sur les bords du Rhin, s'était convaincu de n'avoir joué qu'un jeu d'une puérilité un peu barbare en sensualisant avec satanisme, ou en fredonnant sur un mode faussement naïf de petites chansons tristes, et il avait écouté son « instinct », qui l'avertissait de « revenir au vrai classicisme et à la vraie antiquité ».

« Répudions l'inintelligible, ce charlatan, et souscrivons une pension de retraite au dilettantisme, ce doux maniaque », relève-t-on sous sa plume, en 1889, dans *les Premières Armes du Symbolisme*, c'est-à-dire deux ans même avant qu'au Café de l'Avenir, place Saint-Michel, il n'eût groupé les sept étoiles de sa nouvelle pléiade (1). L'inintelligible, c'est pour les symbolistes ; le dilettantisme, pour les décadents. Rien qui répugne plus à la nature de Moréas que l'art abscons de Mallarmé, si ce n'est l'art chimérique de Laforgue ou onirique de Rimbaud. Qu'il soit indigne de la poésie de raconter des balivernes, et qu'elle n'ait que faire de développer des thèmes sociaux et politiques, Moréas est trop nourri des saines doctrines baudelairiennes pour ne pas en être persuadé. Il affirme son dédain pour « l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité ». Mais il juge que le Symbolisme a mal posé le problème, — qui préoccupait, déjà, plus de trois siècles plus tôt, les membres de la première pléiade, et qui consiste dans la création d'une langue spéciale au lyrique, — en instituant l'usage d'un parler si subjectif, ou si strictement individuel, qu'il fût lettre morte, même pour des initiés.

Sans doute, Moréas n'a-t-il pas vu par quelle pente l'inspiration de Mallarmé a glissé de l'inquiétude nostalgique et du découragement qui constituaient l'essence de son mystère dans l'hermétisme où elle a fini.

Pensée trouble ou sentiment trouble et langue tarabiscotée,

---

(1) Avec Moréas, ces sept étoiles sont, comme on le sait peut-être : Ernest Raynaud, Maurice du Plessys, Raymond de La Tailhède, Lionel des Rieux, Charles Maurras et Hugues Rebell.

c'est tout un pour lui. Il n'y a point de beauté à ses yeux dans l'imprécision, ou, si l'on veut, « dans le vague et le soluble dans l'air », comme disait Verlaine, et ce retour à l'équilibre et à l'harmonie qu'il exige pour le style, il l'exige aussi pour l'esprit.

« J'ai beaucoup aimé *les Fleurs du Mal* pendant mon adolescence et ma toute première jeunesse, a-t-il écrit dans *Paysages et Sentiments*. J'admire toujours Baudelaire, et je ne le relis jamais. Ses préoccupations comme ses épithètes me gênent à présent jusqu'à l'angoisse : une angoisse physique... Baudelaire est un grand artiste... Ce n'est pas un pur poète » (1).

Le *pur* poète (notons, en passant, l'adjectif), c'est, — par delà Sainte-Beuve qui a été auprès de lui son introducteur, — en André Chénier qu'il le trouve, avant Ronsard même. M. André Thérive a judicieusement, et avec subtilité, souligné dans l'essai intitulé *De Sainte-Beuve à Mallarmé* de son excellent recueil *Du Siècle romantique*, la filiation existant entre les poèmes de Joseph Delorme et *les Stances*. Et il est à peu près certain pour moi que Moréas a repris l'effort de Sainte-Beuve au point où celui-ci l'avait interrompu, afin de se vouer tout entier à la critique. Négligeant ce qu'il y avait de moderne dans la tentative de Joseph Delorme, et qui devait, au contraire, si profondément impressionner Baudelaire, Moréas ne retint d'elle que son humanisme. Il pensa que cette langue spéciale, qu'il croyait indispensable au lyrique, l'auteur du *Tableau de la Poésie française au XVI^e^ siècle* avait commencé de la créer, soixante ans plus tôt, après avoir comparé les œuvres de Ronsard à celles de Chénier, qu'on venait récemment de publier.

On sait ce qui caractérise cette langue, dont l'élégance et le charme, ou la grâce, seulement accessibles aux lettrés, procèdent plus de la culture et de l'ingéniosité du poète que de sa sensibilité propre. Non que celle-ci soit totalement absente du poème. Mais

---

(1) Dans sa réponse à l'enquête d'Huret, Moréas réprouve, en outre, le « décadisme » de Verlaine et s'élève contre « toute pessimisterie et tout vague à l'âme germanique ».

elle ne collabore à sa création qu'en seconde place, et pour le détail, ou pour ce que Joseph Delorme appelait, dans ses commentaires, le « sentiment vif et intime des choses ».

Elégiaque, comme Chénier, à qui le grand souffle manque quand il n'est pas oratoire et didactique, Sainte-Beuve a trop d'esprit pour s'aveugler sur sa trivialité, ou, ce qui est pis encore, sur sa platitude, aussitôt qu'il cesse de recourir à l'intelligence et à l'érudition pour embellir ses vers. « Ses coquetteries de langage lui servent à s'évader de ses humbles sentiments », a dit M. André Thérive. Et c'est fort bien dit. Latinismes, tours archaïques, hyperbates, anacoluthes, par suppression du corrélatif et par attribution au verbe de compléments de différente nature, voilà, — sans préjudice des autres figures de rhétorique, — à quoi il demande, avec infiniment d'adresse, de suppléer à l'indigence de son inspiration.

Moréas l'imite en cela. Le remède qu'il propose pour, sans donner dans les excès de Mallarmé, proscrire de la poésie la vulgarité du langage courant, ou pour rompre, si l'on préfère, l'uniformité de la phrase parlée des romantiques et des parnassiens, c'est le retour à l'époque antérieure à Vaugelas et à Boileau, qui ont « appauvri, desséché et gêné notre langue » (Fénelon). A partir du *Pèlerin passionné*, Moréas affirme la nécessité, pour régénérer le lyrisme, de renouer la tradition française interrompue par les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et de réintégrer dans le vers « un antique parler », comme il dit. J'entends bien qu'il fait l'éloge des « grâces et mignardises » du moyen âge, — cet âge « verdissant ». Mais il les veut « rehaussées de la vigueur syntaxique du XVI^e^ siècle », et l'importance apparaît, aussitôt, du rôle qu'il entend par là même impartir à la linguistique dans la tâche du poète. Aussi bien, dans l'application, son esthétique, qui se promettait de « vêtir les plus nobles chimères de la pensée créatrice », s'est-elle révélée, comme il fallait s'y attendre, à cause de son caractère livresque, très étroitement limitative.

Quand, paraphrasant le vers célèbre de Chénier (*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*), Moréas écrit dans *le Pèlerin passionné :*

.....par le rite que je sais
Sur de nouvelles fleurs les abeilles de Grèce
Butineront le miel français,

c'est témérairement qu'il se flatte de couler une inspiration originale dans un moule artificiel. Il n'y a guère, dans *le Pèlerin passionné*, dans *Enone* et même dans les *Sylves*, que des gentillesses assez désuètes et des bizarreries :

Or, ainsi, belle Francine,
Faisant nargue à vos foleurs,
Senestre je vaticine
Toutes sortes de malheurs.

Je ne crois pas qu'il faille chercher là des pensées ou des sentiments personnels, et Remy de Gourmont (*Livre des Masques*) a discerné cet « on ne sait quoi de provincial, de pas au courant de la vie, de retardataire », que trahit, alors, le souci d'imitation du fondateur de l'école romane. En dehors de son *Iphigénie*, modelée sur celle d'Euripide, Moréas n'a mis ce qu'il était capable de mettre de lui-même que dans les sept livres des *Stances* (1899-1901).

Un stoïcisme épicurien ou un épicurisme stoïcisant, voilà ce qui se dégage de cette œuvre, admirée à juste titre, réalisant un classicisme dépouillé, et qui ne fait pas tant songer à Chénier et à Ronsard qu'à Malherbe... Car, dès qu'il cesse d'introduire des éléments composites dans ses poèmes, c'est à ce XVII[e] siècle auquel il avait voulu male mort que, par une voie logique, ou fatale, il revient, pour enfermer dans des formules simples le peu qu'il a à dire. Notons-le : Ronsard avait pour la poésie de très hautes ambitions, comme sa *Franciade* en témoigne ; aussi Chénier, qui laissa inachevé un *Hermès* ; Malherbe point, à qui suffit, en dehors des pièces de circonstance, le thème de la résignation chrétienne, comme à Moréas celui de l'orgueil, de l'acceptation sereine, parfois douloureuse, mais grave et altière encore du destin...

Moréas (1), sur la fin de sa carrière, fait œuvre d'artisan poétique, comme Malherbe. Derrière Mallarmé, qui, assez tôt, renonça à se traduire ; à l'exemple de Sainte-Beuve dont on sait que, — se résignant à réserver pour la prose « la matière subtile » de son esprit, — il a fini par ne mettre en vers que des épîtres ou des sujets d'un caractère général, impersonnels ou indifférents, renouvelés à tout le moins des anciens, Moréas élimine de sa poésie ce qui caractérise l'individu moderne dans *les Stances*, où il atteint à la perfection, mais où l'on est tenté de sourire de l'entendre appeler Dante et Virgile ses aïeux.

Dans une forme brève, qui me semble moins le résultat d'une volonté de concision que la preuve d'une inspiration courte ou tôt à bout de souffle, il n'a guère exprimé là, en effet, — à de sommaires évocations près de paysages parisiens, — qu'une doctrine philosophique sans originalité. Dans son effort de grammairien, Malherbe s'était appliqué à restreindre le vocabulaire élargi par Ronsard. Moréas fait de même, dans son dernier recueil, c'est-à-dire qu'il exerce sa rigueur aux dépens de lui-même en excluant de sa poésie tout ce qu'il y avait intégré de l' « antique parler ».

Point « d'épisseries » dans *les Stances*, selon l'expression dont les poètes de la Renaissance s'étaient servis pour désigner les petites pièces légères ou précieuses, les ballades, les rondeaux et les virelais ; mais point de sonnets non plus. Rien que des strophes de quatre vers, alexandrins, décasyllabes ou octosyllabes. « La fermeté de style, la gravité de ton », dont il est parlé dans *la Défense et Illustration de la Langue française*, mais telles que Malherbe les réalisa, et l'on chercherait en vain, ici, des ornements superflus. C'est la correction, non la singularité ou l'étrangeté, que Moréas a poursuivie et atteinte dans *les Stances*, d'où sont bannis les termes rares et les archaïsmes proprement dits. Le tour seul, par sa roideur, ou les articulations par leur séche-

(1) Que l'on compare, en passant, son orgueil, auquel je viens de faire allusion, et qui lui faisait dire : « Moi qui porte Apollon au bout de mes dix doigts », à l'orgueil du législateur du Parnasse déclarant : « Ce que Malherbe écrit dure éternellement ».

resse, attestent la volonté de l'auteur d'user de la langue du XVII^e^, qu'il croit pour jamais fixée ; mais, s'il y a pastiche, c'est par exception qu'on le discerne aussi aisément que dans des vers comme ceux-ci :

> Et moi, lorsque le Pinde et les neuf sœurs ensemble
> Ont mes vœux couronné...

Peu d'images, ou très simples, et qui n'associent jamais le concret et l'abstrait ; encore moins de symboles ; des périphrases discrètes ; le vocabulaire mythologique indispensable : le Pinde, Apollon, la Parque, les Muses, la lyre, le doux zéphyr et l'aquilon — toujours cruel — l'arbre palladien... Il est clair que le poète systématise et que c'est délibérément qu'il écarte certains sujets trop expressifs, susceptibles d'introduire dans sa diction des éléments contraires à la plénitude ou, plutôt, à l'harmonie à laquelle il vise, et son art est nettement statique.

Plus de confusion des genres, avec lui, autrement dit point de poésie qui rivalise avec la peinture ni avec la musique, ou qui, par la subtilité de son analyse du « moi », empiète sur le domaine de sa psychologie, réservé à la prose, où l'éloquence est déjà reléguée...

La leçon de Sainte-Beuve, de Chénier, de Ronsard, a conduit Moréas à reconnaître que Malherbe a fait plus qu'aucun lyrique pour la création d'un idiome spécial, ayant sa beauté propre, *comme abstraite,* indépendante de celle des autres arts. C'est dans la syntaxe que cette beauté réside, à son avis, ou c'est dans la syntaxe qu'elle puise son meilleur aliment. Cesse-t-elle de l'y puiser : elle se corrompt. Opinion latine, française donc (au sens restreint qu'on attache à ce mot) et qui aide à dissiper l'équivoque créée par la notion de poésie pure, chère à M. Paul Valéry. M. Henri Bremond avait attribué, comme je l'ai fait, d'ailleurs, moi-même, un caractère spirituel, sinon mystique, à cette notion (1).

---

(1) Il est curieux, néanmoins, qu'ayant à fournir un exemple de poésie pure, ce soit ce vers qu'il ait cité :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs,

qui est de Malherbe...

Mais on peut s'aviser qu'elle est chez nous — ou pour certains d'entre nous — positive, et d'essence rationaliste ou intellectualiste... La stylistique de Moréas, et qui deviendra celle de l'école romane tout entière, limite rigoureusement le rôle de l'élément personnel dans la poésie et prend donc place à l'opposé de celle de Verlaine, de Baudelaire et de Rimbaud, affirmant, eux, la nécessité pour le lyrique de se créer une langue favorable à la réflexion du monde à travers la sensibilité la plus individualisée possible.

Indépendamment de la qualité même des idées et des sentiments qu'il exprime, de la magnificence ou de la délicatesse de ses images, de sa musicalité, enfin, le vers, pour Moreas, doit contenir un pouvoir de séduction tout organique ou mécanique, dont je n'irai pas jusqu'à dire qu'il ne produit point d'étincelle ou de « phosphore », selon le mot de Joubert, mais qui ne s'exerce qu'en vertu de l'obéissance aux lois les plus savantes du langage.

« Excellent arrangeur de syllabes », s'était lui-même défini Malherbe, en se louant de sa « grande puissance sur les paroles pour les placer à leur rang (1) ». Moréas aurait pu prendre à son compte un tel éloge, qui ne laisse pas d'être considérable, mais implique la reconnaissance d'une renonciation singulière de la part du poète, dont Victor Hugo voulait faire un *vates*, les parnassiens un historien et un philosophe, et — encore une fois — Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, avec une plus exacte compréhension de son rôle, l'interprète de l'homme tout entier dans la multiplicité de ses sensations et l'informulé même de ses états de rêve, de ses nostalgies, de ses presciences et de ses postulations.

---

(1) Il sied de rapprocher cette appréciation du jugement de Boileau dans l'*Art poétique :*

Enfin, Malherbe vint, et le premier en France
Fit sentir dans ses vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain, la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber...

On ne saurait, je crois, indiquer avec plus d'exactitude et de précision le caractère de l'effort de Malherbe.

Attitude classique, s'il en fut. Et aussi bien, est-on frappé, quand on lit les poèmes de Moréas et de ses disciples, de leur très étroite parenté. Les poètes romans se subordonnent au sujet au lieu de l'absorber. C'est le triomphe de la technique, — et d'une technique très particulière, comme je l'ai expliqué, — que ces écrivains en vers proclament, en entonnant mutuellement leur *los* à la façon des membres de la première pléiade, ou en exprimant de beaux lieux communs sur un mode de résignation fière. Certes, Moréas l'emporte sur les tenants de son école en élégante sobriété, et son art de régler les pas de la Muse (non d'exalter et de guider son vol) est presque infaillible. Telles de ses stances réalisent la perfection, celles-ci, par exemple, que je cite de préférence à d'autres comme « Ne dites pas, la vie... » qui figurent dans toutes les anthologies :

La rose du jardin que j'avais méprisée
A cause de son simple et modeste contour,
Sans se baigner d'azur, sans humer la rosée,
Dans le vase, captive, a vécu plus d'un jour.

Puis lasse, abandonnée à ses pâleurs fatales,
Ayant fini d'éclore et de s'épanouir,
Elle laisse tomber lentement ses pétales,
Indifférente au soin de vivre ou de mourir.

Lorsque l'obscur destin passe, sachons nous taire.
Pourquoi ce souvenir que j'emporte aujourd'hui ?
Mon cœur est trop chargé d'ombres et de mystères ;
Le spectre d'une fleur est un fardeau pour lui.

Mais, lors même qu'un Maurice du Plessys s'applique à des imitations presques serviles de Ronsard, ou que M. Ernest Raynaud s'abandonne à des emprunts des maîtres de la Renaissance, qui ne sont, peut-être, que des réminiscences, les œuvres de ces poètes, et celles, surtout, de M. Raymond de La Tailhède, peuvent être encore données comme des modèles pour la qualité de la vibration qu'elles font entendre, et qui résulte d'une connaissance approfondie de la construction des phrases.

Logicien rigoureux, Mallarmé, qui, par l'individualisme, était parvenu, au terme de sa vie, au point où devait arriver Moréas en remontant aux sources de l'humanisme français, Mallarmé avait reconnu l'aridité ou la stérilité d'une prosodie purement formelle, et il s'était résigné à des exercices aussi vains que les *Petits airs* et les *Vers de circonstance*, après avoir laissé s'évaporer la matière subtile d'*Hérodiade*.

Le plaisir de la « difficulté vaincue », si cher à notre génie, trouvait sa satisfaction dans la pratique de cette prosodie que relevait, d'ailleurs, une pointe d'afféterie. Mais l'imagination n'y avait point part, et toute magie allusive en était absente. Après avoir admiré les harmonieuses réussites qu'il favorise, on se lasse assez vite de l'artifice grammatical ou syntaxique par lequel le poète remplace l'inspiration chez lui défaillante, et qui ne produit plus l'effet de surprise, une fois sa clef trouvée.

Le jeu roman, le jeu de Moréas et de ses disciples devient facilement anonyme et « sans voix d'auteur » pour reprendre l'expression de Mallarmé, et ce n'est pas là son moindre écueil. Aussi parut-il nécessaire, indispensable même, de le compliquer. On se souvint, alors, à propos, de la méthode individualiste de l'auteur de *l'Après-midi d'un Faune*. On se rapprocha de lui, dont on s'était éloigné pour revenir à Ronsard et à Malherbe. Il était allé trop loin ? Sans doute. Mais l'ordre et la concision, cette science de prêter à la démarche du vers un rythme moins logique que celui de la prose, ne suffisaient pas à compenser la séduction dont on avait privé le lyrisme en en éliminant l'indéterminé... Puisque l'on avait substitué à ses procédés d'évocation ou du suggestion des procédés d'expression, ne fallait-il pas qu'on intensifiât le pouvoir de ceux-ci, qu'on les compliquât, en vue de réaliser cette perfection « qui dépasse le champ de la pensée claire et distincte », comme a dit M. Jean Royère (1), ou qu'on fît en sorte qu'ils devinssent moins aisément communicatifs et

(1) Conférence faite sur Mallarmé au théâtre de la Renaissance, en novembre 1919.

plus ardus ? D'accord que le langage des vers ne saurait désormais se confondre avec la prose, à défaut des merveilleux dons qu'il fallait qu'eût le poète pour se conformer sans contrainte à cette exigence, on s'ingénia au perfectionnement d'un procédé qui permit au moins à une élite de se constituer. Ce mystère, d'origine occidentale, que Gérard de Nerval et Baudelaire avaient intégré dans la poésie et que Verlaine y avait développé « en pleine lumière », on le remplaça (qui ? des méridionaux, observons-le), comme on manquait des facultés indispensables à son entretien, par l'obscurité. Ainsi avait-on déjà fait au moyen âge, en Provence, où M. Hilaire Enjoubert nous rappelait dernièrement (1) qu'une poésie énigmatique existait — *le trobar clus* — appelée, du reste, « poésie pure » par les troubadours qui la pratiquaient, tel jadis le « noir Lycophron », « afin d'écarter les profanes, d'éloigner le vulgaire et de ne retenir que les connaisseurs parfaits ». Point d'autre thème que l'amour, non passionné ni sentimental, mais spirituel et discipliné par des rites, à cette poésie, écrite en langue recherchée, précieuse même, et de surcroît absconse.

*
* *

Donc, l'importance du sujet réduite, dans l'œuvre lyrique, au minimum par Moréas, ses émules et ses successeurs, afin de garder intact leur prestige, s'entourèrent d'ombre, en raffinant sur la technique du langage. Quoi de concerté dans tout cela ? Le désir avoué d'un retour « à l'équilibre et à l'harmonie » que l'on accusait l' « anarchie » décado-symboliste d'avoir rompu (2). Et je ne sache pas qu'il y ait jamais eu, notamment, entre P.-J. Toulet et

(1) Dans *Amours de jadis.*
(2) Cf. le manifeste de M. Ernest Raynaud (*Mercure de France*, mai 1895). L'auteur du *Bocage* y déclare que le vœu de l'école romane (et les continuateurs de cette école ne diront pas autre chose) peut se résumer ainsi : « Obéir au génie de la langue où l'on écrit ».

M. François-Paul Alibert, la moindre entente, quant au côté sibyllin de leur entreprise. Mais on suivait la pente. On voit, du reste, ces deux poètes que j'ai choisis, à dessein, comme les plus significatifs, incorporer, chacun selon son tempérament, un élément distinct à leur obscurité, de caractère syntaxique : celui-ci un certain symbolisme mallarméen, celui-là une fantaisie impressionniste.

Toulet, qui connut Moréas, et l'admirait, a appris de lui à vénérer la tradition du XVII[e] siècle. Mais c'est à travers l'œuvre de Malherbe (1), non à travers celle de Racine, qu'il se voue à son culte, encore que cet incomparable artiste n'ait reculé devant aucune des audaces où il excelle. Au tempérament de Toulet répugne l'ampleur tragique de l'auteur de *Britannicus* et d'*Athalie*, et la séduction, qu'en outre, exerce sur lui Debussy l'encourage dans l'utilisation de procédés qui, au lieu d'énerver sa veine, la stimulent.

Je fais grand cas des *Contrerimes*, et je ne serais pas surpris que ce petit livre s'acheminât tout doucement vers l'immortalité. Il marque, en tout cas, sur *les Stances* un progrès décisif par la sûreté de son art d'introduire la variété dans le vers ou d'y ménager cette « suspension de l'esprit » dont parlait déjà Fénelon. La phrase incisive et nerveuse de Toulet convient à merveille à son intelligence complexe, et sans doute la guinde-t-il doctement parce que sa pudeur d'âme exige la contrainte. Point, cependant, chez lui, d'arrière-pensée, d'en deçà ou d'au delà du sentiment, comme chez Verlaine. Ce cœur, qu'il a si joliment comparé « au feu couvert qui se consume et chante », a ses chagrins qu'il dissimule sous une ironie délicate, parfois cruelle, mais qui ne sont secrets que pour les autres, je veux dire dont il ne se compose

(1) Il ne retrouve pas seulement la plénitude des strophes de ce poète, *symétriques et carrées de mélodie*, comme l'a si bien dit Baudelaire : il en reprend certaines trouvailles, celle-ci notamment : « Beauté, mon cher souci », à laquelle il a fait une jolie fortune, puisqu'elle est devenue, à peine transformée, le titre d'un récit de M. Valéry Larbaud.

pas un monde où s'égare sa pensée, comme dans un labyrinthe. Toulet n'éprouve ni trouble ni étonnement devant lui-même, et ce n'est que par le caprice qu'il se reprend à sa personnalité dont il a fait le tour. C'est un sceptique et un dillettante. De vieille souche béarnaise et créole, ainsi que nous l'apprend son biographe, M. Henri Martineau (1), s'il affecte d'être stoïcien, avec une impertinence fringante, il se décèle câlin, un peu tendre même, parfois. Mais le mystère lui demeure étranger, et il ignore la demi-divagation qui semble le résultat d'une pointe d'ivresse. Telle sa tête, sous le béret dont il se coiffe, son inspiration ne saurait s'écheveler dans la forme stricte où il l'enferme. Il va à l'extrême opposé de l'effusion dont il a horreur et se contracte.

Auteur difficile, eût pu l'appeler Brunetière, il ne ménage aucune découverte à celui qui l'a pénétré, et sa parole est sans prolongement. Son pouvoir de suggestion s'avère à peu près nul, j'entends qu'il n'incite ni à la méditation ni à la rêverie. D'autres poètes, dans une certaine mesure beaucoup moins inaccessibles au vulgaire, provoquent un tout autre retentissement que lui dans les âmes. Dissipé l'effet de surprise que ses inversions (dont il abuse), ses ellipses ou ses syllepses, — plus rarement ses tropes, — ont produit, après avoir applaudi à sa dextérité, ou sourit de la grâce et du raffinement de ses manières de gentilhomme, un tantinet « bohème » (2), et l'on passe...

Certes, il a enclos dans nombre de ses vers, comme en de petits flacons précieusement ciselés, « une essence ravie » aux plus savoureuses sensations ; et ces réussites, qui ont encouragé la mode des haïkaï, n'ont d'égales, dans leur brièveté, que les maximes (j'emploie le mot à dessein) des *Trois Impostures*. Assez souvent, et même quand on le sent ému, il semble s'amuser à des allitérations par rapprochements de mots, voisins du calembour (3), ou se plaire au jeu de l'énigme, en frisant le rébus, non sans un

---

(1) *La vie de P.-J. Toulet.* A consulter, aussi, l'excellent ouvrage de M. Jacques Dyssord : *l'Aventure de P.-J. Toulet.*

(2) Témoin la pièce XXVII des *Contrerimes*, et la plupart des dixains et des *Coples* (de l'espagnol *Coplas*) qui font suite à ces petits poèmes.

(3) *Dans le lit vaste et dévasté.* — *Il pense à la dépense*, etc...

certain dandysme de grammairien, plus que de styliste (1). Non sans affinités avec celle de Jules Laforgue, cet autre exotique (certaines de ses proses rappellent, il est vrai, *les Moralités légendaires*), sa fantaisie aurait pu l'entraîner au delà du sentier étroit qu'il s'était tracé. Mais il n'a jamais monté de féerie que sur un théâtre de miniature, et les mètres qu'il a adoptés, — en particulier sa stance grêle, à renversement, du type *8a, 6b, 8b, 6a*, — lui ont interdit d'être un véritable créateur de rythmes.

*
* *

D'esprit classique et d'origine, aussi, méridionale (il est né à Carcassonne), M. François-Paul Alibert enrichit la langue parcimonieuse de Moréas. Cet authentique et grave poète chez qui une belle abondance virgilienne s'ordonne harmonieusement, n'a pas oublié la leçon du Symbolisme. Lors même que l'imprécision de cette école soit contraire à sa nature qui l'apparenterait plutôt à Leconte de Lisle, il lui demande encore certains artifices susceptibles de dissimuler ce qu'il y a de trop logique dans son discours.

Philosophe instruit de la doctrine d'Auguste Comte par M. Charles Maurras, M. Alibert, qui mêle à son positivisme un désenchantement à la Vigny, illustre une pensée ferme, mais qui n'est pas très profondément originale, à l'aide de figures empruntées à l'Olympe, et qu'il enveloppe de voiles, à l'exemple du meilleur Mallarmé :

> Peuple dépaysé qui s'exhale, ah ! roseaux,
> Vous penchez et tenez, de sa fuite enivrée,
> A chaque pointe errante une nymphe expirée...
>
> (*Le Buisson ardent*).

(1) Cf. notamment les pièces IV, XVII, XXII, XXV, des *Contrerimes*, les dixains IV et VII et la plupart des *Coples*. On sait, en outre, que Toulet fut l'instigateur du Grammaire-Club.

On retrouve dans les œuvres de M. Alibert toutes les divinités remises en honneur par les poètes romans qui, en cela, procèdent de Banville ; et, quoi qu'on ne puisse conclure du caractère traditionnel de ces entités au manque de bonne foi d'un poète, soucieux d'exprimer plastiquement sa pensée, il choque comme un anachronisme. L'allégorie qui voulait, ici, pallier l'ennui de l'abstraction, l'aggrave, sinon de pédanterie, du moins de didactisme. L'émotion est absente de cette évocation d'images livresques, malgré l'ingéniosité de l'art qui en rajeunit le charme ou en renouvelle la grâce. L'émotion ? Non, sans doute, celle que l'intelligence éprouve au maniement des mots, mais celle qu'inspire à l'individu tout entier la volonté d'être soi. M. Alibert n'est pas insensible, et il lui arrive parfois de le laisser voir. Mais, le plus souvent, sa personnalité se dérobe derrière la trame verbale, et, quand il n'atteint pas au lyrisme philosophique, comme dans le *Bois vierge* ou dans *le Cimetière au Crépuscule*, il donne l'impression d'avoir composé, des divers aspects de lui-même ou des heures changeantes de sa vie, une suite de fresques très stylisées.

L'humanisme auquel, comme le Raymond de La Tailhède de *la Métamorphose des Fontaines*, qu'il semble préférer à Moréas, mais en se souvenant moins, en revanche, de Ronsard que de Chénier, M. Alibert recourt, contribue à soustraire son art aux non-initiés, en le soumettant à une convention (1) ; et, s'il n'est point systématiquement hermétique, la perfection qu'il ambitionne d'atteindre est « chose plus celée » que celle des parnassiens avec lesquels je lui reconnaissais des affinités, mais dont il réprouve la complaisance à définir ou à montrer l'objet.

Le renoncement de M. Alibert au vers libre où l'animation de sa phrase le portait, et qu'il a quelque temps pratiqué, achève, enfin, de préciser l'orthodoxie de son attitude à l'égard de ce qu'on pourrait appeler l'Eglise romane, si l'on ne craignait les

(1) Convention pour convention, on ne voit pas en quoi les divinités païennes seraient préférables aux « chevaleries » des symbolistes contre quoi protestent les poètes néo-classiques. Elles sont moins françaises, en tout cas.

confusions de mots ; car il va de soi que ladite Eglise répudie, comme trop susceptible de favoriser les schismes, la prosodie affranchie des formes fixes, qui fut une des principales innovations des symbolistes et des décadents.

Elle la répudie en invoquant les exigences de la mémoire dont M. Albert Thibaudet, dans un article intitulé paradoxalement *le Fantôme de l'Obscurisme* (1), a écrit qu'elle est le sanctuaire même de la poésie, et que l'on n'y accède pas seulement par l'oreille, mais par la vue, — « une sécurité visuelle qui aille jusqu'à la rime typographique » étant, à son avis, le complément nécessaire (pourquoi pas indispensable ?) du plaisir de l'ouïe... Je me garderai bien de contredire M. Thibaudet quand il déclare que le jeu du vers impose au poète la collaboration d'un élément extérieur, par quoi rentre la relation sociale dans sa volonté d'être soi. Mais je m'étonne qu'il estime (implicitement) plus facile de retenir tel sonnet du Mallarmé seconde manière qu'un poème de Jules Laforgue ou d'Emile Verhaeren, par exemple, et qu'il assure que la mémoire, en repoussant le vers libre, l'a frappé de caducité. Soutenir que la symétrie des lignes et le retour prévu des rimes nous permettent de nous rappeler plus aisément un poème dont le sens se dérobe qu'un poème irrégulier, mais dont le rythme est étroitement lié à l'idée ou au sentiment qu'il exprime, c'est dissocier l'intelligence de la mémoire et attribuer uniquement à celle-ci une vertu mécanique. Pour moi, et je suis tenté, dès lors, d'en tirer de l'orgueil, non seulement je n'ai oublié aucune des fables de La Fontaine, pourtant en vers libres, que j'ai apprises sur les bancs de l'école, mais aucun des poèmes, en vers libres aussi, de MM. Henri de Régnier et Francis Viélé-Griffin, dont s'enchanta mon adolescence. En revanche, je ne pourrais être sûr de réciter, sans courir le risque d'en déplacer, sinon d'en remplacer un ou plusieurs mots, *la Prose pour des Esseintes* (qui est en octosyllabes), malgré toute l'application que j'ai apportée à sa lecture...

---

(1) *Les Nouvelles littéraires*, 4 février 1928. L'*Obscurisme* est, comme on sait, un terme de l'invention de M. Fernand Vandérem (Cf. *Revue de France* 1er novembre et 1er décembre 1927).

Au vrai, je ne crois pas que ce soit le désir d'être communicables, — désir, d'ailleurs, en contradiction absolue avec l'idéal de ces poètes, — qui ait déterminé les tenants de l'école romane et leurs doctes successeurs à rester fidèles à la prosodie traditionnelle, mais bien un très jaloux conservatisme. Ce qu'il y a de systématique dans l'art des poètes purs, ou plutôt puristes, s'accommode d'une discipline à la faveur de laquelle il leur est loisible de suppléer (après avoir remplacé le mystère par l'obscurité) l'absence de cet émoi orphique que M. Paul Valéry confond avec l'enthousiasme qui n'est pas, comme il l'a déclaré, « un état d'âme d'écrivain (1) ».

---

(1) *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : I. *Note et digression.*

II

« Voici venir le crépuscule du vague et s'apprêter le règne de l'inhumain ».

PAUL VALÉRY (*Rhumbs*).

De tous les poètes qui combinèrent les styles de Chénier et de Ronsard, ou plus exactement de Mallarmé et de Malherbe, en vue de se créer une langue aussi distincte que possible de la prose, à la fois savante et artiste, logique, si l'on veut, dans son système d'articulations, mais sous des apparences fallacieuses, et tout un ensemble de grâces compliquées, M. Paul Valéry est assurément le maître.

On ne saurait, sans mauvaise foi, contester à cet esprit transcendant le méritée d'avoir tiré de la formule rêvée par l'auteur d'*Hérodiade* jusqu'aux moindres possibilités qu'elle comportait, c'est-à-dire d'avoir élevé le lyrisme à ce point où l'intelligence a rompu, à son profit, mais en se donnant par des artifices l'impression de le maintenir, l'équilibre qui doit exister, entre elle et la sensualité, pour que le chef-d'œuvre soit réalisé.

L'erreur du romantisme (d'un certain romantisme, du moins) avait été de croire à la vertu d'une création littéraire fondée *on the feeling alone*, sur le sentiment seul, comme l'avait dit Lamb et Quincey, ou sur la passion, comme l'avait affirmé Musset (*Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie !*) Celle de M. Paul Valéry est de proclamer la suprématie de la pensée ou de la méditation sur cette faculté, — qui n'est point affective, selon un préjugé encore trop répandu, — mais qui permet au poète de se mettre, « par le libre exercice de la volonté », dans l'état que je désignais plus haut du nom d'émoi orphique, et où il se trouve être, d'après Baudelaire (1), « à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule ».

---

(1) *Les Paradis artificiels.*

Je n'entrerai pas, ici, dans l'analyse des deux conférences d'Edgar Poe, intitulées l'une *The poetic Principle*, l'autre *Philosophy of Composition*, et dont Baudelaire était si profondément imprégné qu'après les avoir citées il les a paraphrasées en s'attribuant inconsciemment la paternité des théories qu'elles renferment. Mais que l'on veuille bien se rappeler qu'elles définissent la poésie, « la création rythmique de la Beauté », et qu'elles nous mettent en garde contre toute confusion possible entre le sentiment poétique et non seulement *la Passion*, qui est l'excitation du cœur, mais *la Vérité*, qui est la satisfaction de la raison. Baudelaire, — après Edgar Poe qui la qualifie de « surhumaine », — attache, en outre, à cette Beauté une idée religieuse et même mystique, qui en précise le caractère, je ne dirai pas irrationnel, mais suprarationnel, et l'on comprend l'espèce d'aversion que, pour ce motif, il inspire, avec Pascal, du reste, à M. Valéry. Voir dans la terre « une correspondance du ciel », et puiser dans cette vision « un enlèvement de l'âme», voilà, sans doute, qui n'est point compatible avec le calme réfléchi auquel M. Valéry veut seulement devoir ses meilleurs résultats. Baudelaire est trop imbu de classicisme pour ne pas se méfier du délire dont il dénonce l'origine purement physiologique et qu'il accuse de n'engendrer que trouble ou désordre. Il sait, toutefois, qu'il existe une « sensibilité de l'imagination » (très différente de la « sensibilité du cœur », puisque c'est d'elle que le poète tire la puissance d'éviter *le mal* et de chercher *le bien* en matière poétique) et qui a besoin de s'exalter pour que naisse l'œuvre d'art. « Je plains, écrit-il, les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets ». Le seul instinct, vous avez bien lu ; et il faut entendre : l'instinct sans le goût qui le contrôle, ou encore sans l'âme qui l'ennoblit et la raison qui le discipline. Inversement, donc Baudelaire ne croit pas, non plus, au pouvoir créateur de l'intelligence, indépendamment du don qu'il assimile à la grâce, et ce ne saurait être nier l'efficacité de celle-ci que de prétendre, comme il le fait, qu'elle descend seulement sur celui qui communie en quelque

sorte tous les jours, et la reçoit comme « la récompense de l'exercice quotidien ».

Je le sais : M. Valéry a reconnu que « les dieux gracïeusement nous donnent pour rien tel premier vers », et que « c'est à nous à façonner le second, qui doit consonner avec l'autre (1) ». Mais je ne suis pas dupe. L'auteur de *Charmes* (il faut prendre le mot dans le sens d'opération magique), croit bien plus à l'utilité des ressources de l'intelligence et de l'esprit qu'à l'efficacité de l'intervention surnaturelle (2). Non seulement il ne contresignerait pas les pages de *la Musique intérieure* où M. Charles Maurras a parlé de l' « effusion d'ivresse » à laquelle « l'inspiré s'abandonne en obéissant au commandement émané des sauvages profondeurs », mais il sourirait de ce que Stuart Merrill a écrit à propos de ce *travail* qui consiste pour le poète à se mettre « dans l'état d'hypnose » où son âme « devient rythme et images » (3) . Il n'y a rien pour lui d'exceptionnel, encore moins de mystérieux, dans la condition du poète, rien pas même la prédestination. Aucune nécessité ne l'a contraint, du moins, à être poète, et ce n'a jamais été sous l'incitation d'un démon intérieur qu'il a écrit en vers. M. Albert Thibaudet l'a fort bien précisé dans l'ouvrage qu'il lui a consacré : « Il ne conçoit la poésie que comme un cas particulier, une preuve d'une réalité spirituelle et cosmique qui dépasse la littérature ».

---

(1) *Variété : Au sujet d'Adonis.*

(2) « La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct du rêve, a-t-il écrit. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises... » (*Au sujet d'Adonis*). Il ajoute : « Celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé. Si tu veux imiter assez exactement les bizarreries, les infidélités à soi-même du faible dormeur que tu viens d'être... ne te flatte pas d'y réussir sans une attention poussée à l'extrême ». Mais la lucidité dont il parle ne s'applique qu'au psychologue qui fait l'analyse d'un rêve, au critique qui en reconstitue le scénario ; elle ne saurait convenir au poète qui *se remet instinctivement dans l'état onirique* pour en recréer la magie. J'ai essayé de définir dans mon *Coleridge* (Perrin, édit.) la faculté qui permettait à l'auteur de *Christabel* et de *Kubla-Khan* de se remettre dans cet état.

(3) Cité par Mme Marjorie-Louise Henry dans sa remarquable thèse sur *Stuart Merrill* (Champion, édit.).

M. Valéry ne se *délivre* pas plus, selon le mot de Gœthe, quand il chante que quand il écrit : il s'essaye. Toute velléité de création, chez lui, toute tentative d'expression, si l'on préfère, relève ou dépend de cet *invariant* dont il a parlé dans *l'Introduction à la Méthode.*

Le grand homme dont Léonard figure pour lui le prototype est « un système complet en lui-même », et il lui est aisé « de se rendre universel ». Qu'il s'adonne aux arts ou aux sciences, M. Valéry ne fait qu'exercer la puissance de ses facultés toujours prêtes ; il se contente de classer les choses [ces choses qui ne l'intéressent que sous le rapport de l'intellect (1) « d'après la facilité ou la difficulté ».

Qu'une telle attitude s'impose à l'attention de l'historien de lettres, à peine est-il besoin de le dire. Mais il ne saurait s'agir, ici, pour moi, d'en étudier l'originalité, comme le faisait dernièrement, d'ailleurs, M. E. Noulet, de façon très remarquable (2). Je ne suis pas de ceux qui voudraient qu'un écrivain fût autre qu'il est, du moment qu'il a fait ce qu'il devait faire. Ce qu'il m'importe de me demander, c'est s'il se peut qu'une esthétique sorte de l'œuvre de M. Valéry, et à cela il faut bien que je réponde : « Non », d'accord avec le philosophe Jules de Gaultier, l'auteur de *la Vie mystique de la Nature,* que, loin qu'une conception idéologique puisse dominer le vers ou le plier à ses fins, celui-ci « ne tolère l'expression des idées que dans la mesure où elles sont portées par un état de sensibilité dont l'idée n'est en quelque sorte qu'un accessoire (3) ».

M. Valéry a raison quand il déclare l'intelligence capable, du point central où elle se trouve placée, de donner la preuve de l'étendue de son rayonnement, aussi bien en imitant le poète que le peintre ou le musicien, pour peu qu'elle soit en possession de la technique de leur art. Mais l'irrésistible pouvoir communicatif

---

(1) *La crise de l'Esprit* (*Variété*).
(2) Paul Valéry (*Mercure de France,* 15 juin 1927).
(3) *Qu'il n'y a pas de poésie pure* (*Mercure de France,* 1er novembre 1926).

qui se dégage des œuvres engendrées sous l'influence d'un certain dynamisme, dans la spontanéité de l'émotion, est absente de ses réussites, même les plus heureuses.

Pour être le « parfait comédien », auquel se vantait de ressembler Baudelaire, il faut avoir un rôle à jouer, et ce rôle, « la comédie intellectuelle », qui uniquement requiert M. Valéry, ne le fournit pas, parce qu'elle se passe dans l'abstrait. Ecoutez-le parler de ce Léonard en qui il voit, précisément, le personnage principal d'une telle comédie, plus précieuse pour lui que *la Camédie humaine* et même que *la Divine Comédie* : « Je ne voulais pas de son histoire, ni seulement des productions de sa pensée... De ce front chargé de couronnes, je rêvais seulement à l'amande (1) ». L'amande ? Le terme pourrait prêter à l'équivoque mais M. Valéry a pris soin de le définir : « Le caractère de l'homme est la conscience ; et celui de la conscience une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qui paraît, quoi qui paraisse. Acte indispensable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel l'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit (2) ».

Je crois trop à l'individualisme foncier du lyrique pour ne pas trouver son antithèse même, ou sa négation, dans l'être idéal décrit par ces lignes. Accorderais-je à M. Valéry que « l'homme très élevé n'est jamais un original », ce serait pour attester, aussitôt, que le poète ne saurait être cet homme-là, ou plutôt cet esprit (3) Ce besoin d'affirmation de son moi qui le tourmente ne s'accommode point de l'espèce d'impartialité ou de neutralité hautaine que, de la pratique exclusive de ses facultés intellectuelles, le penseur acquiert dans l'absolu, ce « lieu pur et banal » comme la demeure de M. Teste...

Le langage, qui fut, d'abord, a écrit M. Jules de Gaultier (4)

---

(1) *Introduction.*
(2) *Introduction.*
(3) « Il faut choisir d'être un homme ou bien un esprit » (*Eupalinos*).
(4) *La Vie mystique de la nature.*

« le prolongement et l'extériorisation dans le milieu sonore de la vibration nerveuse, identifiée à la réalité même de l'émotion physiologique », est pour le poète l'instrument le plus riche dont il dispose pour « briser les parois de la geôle individuelle ». Il ne saurait n'être que l'un des moyens dont se sert indifféremment l'intelligence pour se donner à elle-même le plaisir d'exercer son pouvoir ou de mettre sa mécanique en branle.

A l'origine de l'œuvre lyrique il y a une obligation, comme il y en a une à l'origine de l'œuvre musicale ou picturale, et très particulière, parce que très étroitement liée à la personnalité de son auteur.

Ne doutons pas que M. Valéry n'amplifie le génie spéculatif de Léonard aux dépens de son génie artistique, en écrivant qu'il « abandonne les débris d'on ne sait quels grands jeux ». Mais l'on comprend que, faisant son héros de cette intelligence, l'une des plus universelles, sans doute, qui aient été, il soit induit à lui dénier le véritable pouvoir créateur et à ne voir que des fragments dans ce qu'il a laissé... Quoi qu'il en soit, du grand Florentin, en qui M. Valéry ne veut apprécier qu'une valeur anonyme, de sucroît placée au sommet de cette hiérarchie spirituelle où règne le silence, ces fragments seuls nous émeuvent, pulpes gonflées et sucrées encore de sa sève. Seule, en effet, une âme d'une certaine qualité était humainement capable de créer la *Sainte Anne,* le *Bacchus* ou la *Léda,* dont le sourire nous hante. C'est l'amour voluptueux de cette âme pour la vie, — elle en poursuivait les apparences comme des nymphes dans le mystère du *sfumato,* — c'est sa curiosité du réel, poussée jusqu'à la déformation caricaturale, qui nous séduisent et nous retiennent. Aussi bien, la plus grande lucidité d'esprit du monde, servie par le savoir-faire le plus habile, ne parviendrait-elle pas à produire des figures pareilles à celles que Léonard a créées, et où l'on sent l'émotion frémir sous la volonté de la recherche consciente.

C'est par elles que Léonard « s'est fait connaître », pour parler comme M. Teste ; et, si se faire connaître est « une faute », sachons-lui gré de l'avoir commise. Cette faute, au surplus, ne la commet

pas qui veut. Les artistes le savent bien qui, pour l'honorer, n'ont rien trouvé de mieux que de l'appeler sincérité.

*
* *

Et voici la question posée : M. Valéry a-t-il été sincère quand il écrivait, puisque, inférieur en cela à M. Teste, il s'est résigné à être créateur, comme Léonard ? Peut-il se reprocher d'avoir révélé, sinon trahi, quelque chose de lui-même « en échange du pourboire public » ? Accidentellement, certes, et chaque fois qu'il a éprouvé souffrance ou plaisir à l'application d'une notion abstraite, et à son application poétique, car, dans le choix seul qu'il a fait du langage rythmé et rimé, il nous est loisible de trouver la preuve de cette obligation dont je parlais plus haut.

Le plus souvent, cependant, ce qui nous frappe dans ses poèmes, c'est la domination de l'intelligence sur le sentiment et la sensation. Nous ne voyons pas qu'il y ait en ces poèmes collaboration intime de l'intelligence et de la sensation. Les idées qu'ils expriment ne nous paraissent pas, — en d'autres termes, — consubstantielles à une émotion qui les aurait provoquées ; elles nous semblent extérieures et presque étrangères à cette émotion ou à cette « chaleur sainte » dont parle Keats, qui déclarait, d'autre part, qu'il faut que la poésie « jaillisse spontanément ou ne soit pas (1) ». Ses idées, M. Valéry les a introduites dans des images, ou il a demandé à des images de les illustrer ; mais il n'est pas parvenu à faire que celles-ci participent de leur vie propre. Quand il compose, M. Valéry ne soumet pas seulement, selon une discipline qui serait encore plus rigoureuse que celle de Baudelaire, ses intuitions à une raison suprême, ordonnatrice. S'il s'exalte (et telles paroles qu'il prête à Eupalinos me permet de le croire), sans doute ne s'exalte-t-il qu'à l'extrême de lui-même. Il refuse les dons de l'inspiration ou le concours de ces puissances « toutes

(1) Cité par M. Albert Erlandè dans sa belle *Vie de Keats*.

chargées de clarté et d'erreur » qui accourent à l'appel de son désir ou répondent à l'attente de son extase. Et je ne veux pas entreprendre de contester ce qu'il dit de l' « incohérence créatrice ». J'admets provisoirement que, ce qui de nous, de nos pensées et de nos sentiments nous paraît profond, « n'est que l'obscure conscience des vicissitudes de la vie végétative » et figure un désordre sur lequel notre ignorance se fait illusion. Mais le jeu de la poésie ne consiste-t-il pas à entretenir une telle illusion, pour l'épuiser de son contenu, celle-là même qui suscite l'amour entre l'homme et l'objet de son désir ? La poésie n'est-elle pas une illusion volontaire ? Avec une part d'innocence ou d'irresponsabilité (mythomaniaque, diraient les psychiatres), le poète ne s'ingénie-t-il pas à troubler ce qui est clair ? à *subir*, à tout le moins, ses intuitions, au lieu de les *saisir* et de les *discuter*, — quoi qu'ait dit Paul Souday, dont le rationalisme chatouilleux s'irritait à la pensée seule qu'il pût y avoir, — même bilatérale, — la moindre mystification à l'origine du phénomène lyrique (1)

Tout l'art du poète est de croire à ses révélations en y faisant croire les autres, et de les entourer de séduction, en se laissant séduire par elles tout le premier. Or, l'aristocratique lucidité de M. Valéry, et qui si brillamment se réfracte dans sa prose, glace ses vers, malgré sa connaissance profonde des ressources de sa prosodie et la subtilité rare de son sens plastique.

Laissons de côté *la Jeune Parque*, où l'on peut trouver quelque chose du thème d'*Hérodiade* et dont M. Valéry a dit qu'il l'écrivit pour se contraindre à travailler, le sujet en étant « une suite de substitutions psychologiques et, en somme, le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit (2) ». Dans le recueil *Charmes*, après les pièces qui s'appellent *Au Platane, Aurore, le Cantique des Colonnes*, et qui font allusion à la lutte de l'intellect contre l'obstacle de la matière, après le *Fragment du Narcisse*,

---

(1) Cf. le volume *Paul Valéry* de la série *Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide*, chez Kra.

(2) Paroles rapportées par M. Frédéric Lefevre.

où ce même intellect, enfin délivré, se mire en soi et s'aime en s'étonnant de se connaître, arrêtons-nous à *Ebauche d'un Serpent*, qui raconte ses labeurs, — nous verrons qu'il n'y a là qu'une méditation coupée d'intervalles, ou qu'un assemblage de *morceaux*, qu'une suite d'*exercices* et de variations sur un thème, en toute indépendance abandonné et repris. Il serait vain d'entreprendre d'assimiler un tel poème (quoi qu'on ait comparé M. Valéry à Lucrèce), à une construction philosophique, et qui emprunterait sa beauté à la grandeur même de l'effort qu'elle représenterait. *Ebauche d'un Serpent*, — qui est le type du genre de créations poétiques dont est capable M. Valéry, — ne constitue qu'un rassemblement de richesses, résultant de « déchiffrements de connaissance » (1) selon l'heureuse expression dont M. Dominique Braga s'est servi naguère, alors qu'il tenait avec autorité la rubrique des lettres à l'*Europe nouvelle*.

*
* *

Aussi bien, indépendamment de son style, et qui fait de lui, à cause de la hardiesse de ses inversions et de ses ellipses, un successeur de Mallarmé et des écrivains de l'école romane, faut-il attribuer au caractère décevant de ses poèmes l'obscurité de M. Valéry. Rien de plus spécieux dans leur gratuité, pour en revenir

(1) « Le poème, tel que le conçoit M. Paul Valéry, écrivait M. Dominique Braga, consiste en une suite de rapports interchangeables et, au fond, fortuits. M. Henry Charpentier, un jeune critique et poète lui-même, a donné de ceci, en une note parue dans *la Connaissance*, une preuve qui me paraît péremptoire. Il a remarqué que deux des principaux poèmes de M. Paul Valéry, *Cimetière marin* et *Palme*, avaient été publiés dans des éditions précédentes, leurs strophes se succédant dans un ordre entièrement différent. Quoi d'étonnant, puisqu'il n'y a pas *poème*, mais une suite de petits poèmes locaux, chacun faisant une strophe, dont la place par conséquent importe peu ! On pourrait même pousser plus loin et remarquer que chacune des strophes se décompose à son tour en une série de rapports d'une raison suffisante, dont l'élaboration a dû coûter assez de mal à M. Paul Valéry pour mériter le titre de vrais petits poèmes séparés. Preuve que je trouve également

à *Ebauche d'un Serpent* que les images-symboles qui s'y succèdent, sous prétexte de découverte, à chacune d'elles, de nouvelles relations entre les objets.

Non que je songe à nier la valeur intrinsèque des trouvailles *ornementales*, de ces « merveilles exceptionnelles » qui, par leur éclat, éblouissent dans le poème de M. Valéry, comme dans tous ceux, du reste, qu'il a écrits, et dont voici quelques exemples :

.....le fantôme des maux
Que le sommeil fait songes

(*Au Platane*).

Quand le ciel, couleur d'une joue,
Laisse enfin les yeux le chérir,
Et qu'au point doré de périr
Dans les roses le temps se joue.

(*La Ceinture*).

---

dans une autre découverte de M. Henry Charpentier : dans une édition antérieure de *Palme*, M. Paul Valéry avait écrit (2e strophe) :

Admire comme elle vibre
Et comme une lente fibre
Qui divise le moment
Départage avec *mystère*
L'attirance de la terre
Et le poids du firmament.

« Dans la nouvelle édition, M. Paul Valéry écrit :

Admire comme elle vibre
Et comme une lente fibre
Qui divise le moment
Départage sans *mystère*...

« Ainsi, d'une édition à l'autre, la fibre départage *avec* puis *sans* mystère, ce qui est *exactement le contraire*. Le sens de la strophe devient, dans la seconde édition, exactement l'opposé de ce qu'il était dans la première. On en arrive à se demander si M. Paul Valéry sentait, s'il voyait vraiment son image, si, par moments, le jeu de mots n'abolit pas chez lui la nécessité de la pensée, si chez ce poète si précis, la précision terminologique ne finit pas par être le seul guide capricieux, hasardeux, *indifférent !* »

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt.
(*Le Cimetière marin*).

Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes.
(*Ibid.*).

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape.
(*Dormeuse*).

J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte.
(*Narcisse*).

Et ces vers, enfin, de *la Pythie* :

Vois de tout mon corps l'arc obscène
Tendre à se rompre pour darder
Comme son trait le plus infâme
Implacablement au ciel l'âme
Que mon sein ne peut plus garder !

où l'abstrait et le concret se combinent si heureusement, quoique je n'aime guère cette assimilation de l'âme à une flèche marquée d'opprobre ou flétrie.

Mais il y a quelque chose de distinct de l'acte inspiré dans l'opération qui a produit de telles images, et dont la nécessité m'échappe, parce qu'encore une fois l'émotion en est absente.

Il ne s'agit pas ici, en effet, d'un phénomène analogue à celui décrit par Platon dans l'allégorie de la caverne. Point de fantômes sensibles s'épanouissant dans l'intelligence, ou de sensations tendant à se préciser en idées. Mais le contraire même :

Existe !... Sois enfin toi-même ! dit l'Aurore
O grande âme, il est temps que tu formes un corps !
(*Air de Sémiramis*).

A l'inverse du poète d'*Endymion* (car on l'a aussi comparé à Keats), M. Valéry s'ingénie à sensualiser sa pensée au lieu d'intellec-

tualiser sa sensation. Il n'édifie pas le spirituel sur le matériel, et l'on pourrait figurer chacune de ses œuvres par une pyramide renversée, ou par une série de pyramides renversées, dont le sommet commun deviendrait un centre d'irradiation. Aussi, une disconvenance s'accuse-t-elle entre l'idéologie et le langage qu'elle emploie. Et si la prise de l'abstrait sur le concret se révèle inefficace, c'est qu'elle n'est qu'une manifestation tardive ou trop réfléchie de la mentalité. Le point d'appui des images, s'il n'est trop faible, est trop lointain. Rappelons-nous le mot de Voltaire : « L'écriture est la peinture de la voix. Plus elle est ressemblante, meilleure elle est ». Mais comment comparer la voix de M. Valéry, poète, au « moi pur » qu'elle exprime ? Nous voyons des fruits, mais point de branches ; des gestes, mais point de bras ; des jeux de physionomie, mais point de visage, si je puis à mon tour m'exprimer dans un style qui serait à la fois celui du faune de Mallarmé et du Scarron du *Virgile travesti...*

Il va de soi que les dévôts de M. Valéry lui font précisément mérite de ne pas établir de raison logique entre le sujet et les mots des vers de ses poèmes. M. Albert Thibaudet, en particulier, qui note que, chez lui, « chaque image n'est tangente, comme la droite au cercle, qu'en un point du poème (1) », le loue de réaliser ce qu'il appelle, « non des tableaux, non des harmonies, mais les schèmes dynamiques d'une création spirituelle ». De la sorte détachée, cependant, de l'idée qui la suscita, la sensation n'a-t-elle pas l'air d'en être absente, quand il ne lui arrive pas, au contraire, de s'y substituer ou de l'étouffer, purement et simplement, comme

(1) *Op. cit.* L'avouerai-je ? Il m'a semblé que M. Albert Thibaudet, dans sa savante et ingénieuse analyse de l'œuvre de M. Valéry, se laissait entraîner par l'attrait de la spéculation au delà de son sujet, ou qu'il se donnait moins pour tâche d'apprécier la qualité de la poésie que l'originalité des idées de l'auteur de *Charmes*, dont il fait d'ailleurs, un bergsonien. Ne pas distinguer chez M. Valéry entre le philosophe ou l'esthéticien et l'écrivain en vers est déjà un jeu dangereux. Mais M. Thibaudet est un peu comme ces botanistes qui en disséquant une fleur, oublient sa forme, ses couleurs et son parfum... Le pouvoir de séduction spirituelle dont M. Valéry est doué devait agir sur ce critique, plus curieux de l'intime ou secrète substance des livres que sensible à ce qui, de leur beauté, est accessible à tous.

dans *la Pythie* qui nous déroute de transposer dans le domaine de la pathologie un phénomène qui relève du plan intellectuel ?

Mais faisons une contre-épreuve. Aux rares petites pièces près, d'ailleurs exquises, et dignes des anthologies, intitulées *l'Abeille, Dormeuse, les Grenades* et *Intérieur,* qui dérobent, peut-être, à leurs admiratrices leur intention profonde, mais en leur offrant, du moins, un sens acceptable, point de poèmes de M. Valéry, — si je réserve *le Cimetière marin,* — dont l'émotion, dès qu'elle se révèle, n'adopte la forme du discours et le mouvement de l'éloquence, c'est-à-dire ne soit tout extérieure. Quoi de plus didactique, il est vrai, dans leur épanchement, que des vers tels que ceux-ci, d'*Ebauche d'un Serpent :*

O Vanité ! Cause première !
Celui qui règne dans les cieux
D'une voix qui fit la lumière,
Ouvrit l'univers spacieux,
Comme las de son pur spectacle,
Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité.
Il se fit celui qui dissipe
En conséquences son principe,
En étoiles son Unité.

qui, par delà Jean-Baptiste Rousseau, renouent la tradition de Malherbe dont ils reprennent l'ode de dix vers, d'une si belle densité ?

Génie logique et remarquablement compréhensif (ah ! qu'il a donc écrit, en particulier, de fines et justes choses sur son art et sur *la Diction des Vers*), M. Valéry ne s'anime que lorsqu'il démontre ou démonte. C'est un rhéteur et un dialecticien hors de pair qui se livre, parfois, non sans beaucoup d'esprit, d'ailleurs, au plaisir du paradoxe, comme dans les pages de *Variété,* où il commente avec une partialité aiguë la phrase de Pascal sur « le silence éternel de ces espaces infinis ». On eût surpris, peut-être, et contrarié sans doute, aussi, Paul Souday en remarquant, en outre, que l'intellectualisme pur de l'auteur de *la Soirée avec*

M. Teste ne laisse pas de rejoindre le spiritualisme absolu de Berkeley... Rendre aussi distincte qu'il le fait l'intelligence du corps, c'est presque la soustraire à l'influence de celui-ci ; c'est sinon affirmer sa préexistence, à tout le moins lui attribuer des vertus propres ou voir en elle, comme Maine de Biran, un principe indépendant capable de modifier les notions fournies par les sens, et dont celui-là seul qui se soustrait aux activités ordinaires peut étudier l'action... Aussi, y a-t-il quelque chose de *décanté* du trouble sensuel dans les images employées par M. Valéry. M. Albert Thibaudet, — auquel il faut toujours revenir quand on parle de cet écrivain original, — a observé très justement que l'amour ne figure pas dans son œuvre. Lui arrive-t-il, par hasard, à propos d'une femme endormie, d'avoir à faire allusion à ce sentiment ? Il demande à Baudelaire, — dont il emprunte le style, — de lui en dénoncer les tourments, et il écrit ces strophes, dignes d'illustrer une danse macabre :

Au hasard à jamais dans le sommeil sans hommes
Pur des tristes éclairs de leurs embrassements,
Elle laisse rouler les grappes et les pommes
Puissantes, qui pendaient aux treilles d'ossements,

Qui riaient, dans leur ombre appelant les vendanges,
Et dont le nombre d'or de riches mouvements
Invoquait la vigueur et les gestes étranges
Que pour tuer l'amour inventent les amants.

La domination de l'eau et du minéral sur le végétal et l'animal ou le charnel apparaît, au surplus, dans la figuration valéryenne (1), qui se réfère, peut-être, à une convention, comme l'indique, en passant, M. Thibaudet, ou qui est allégorique, à la manière des attributs que mettaient dans leurs tableaux les peintres primitifs. Le Diamant, la Rose et le Sel, notamment, sont moins des réalités

(1) Dans *M. Teste*, M. Valéry traduisant une impression de soirée à l'Opéra écrit : « Au fond de la vapeur, *brillait un morceau nu de femme doux comme un caillou* ».

sensibles que des emblèmes dans l'œuvre lyrique de M. Valéry, où le mythe de Narcisse prend l'importance d'un motif central. Ses images sont linéaires, « visuelles et motrices », note M. Thibaudet, qui ajoute : « Mais ces dernières l'emportent ». Je dirai plutôt qu'elles composent des dessins subtils et compliqués d'architecture, avec des lavis, parfois, pour former *masses* (1) ; des dessins de constructions mentales que le graphique de la musique du verbe souligne ou double et enguirlande. La plupart d'entre elles sont allusivement décoratives. (« Peindre sur l'onde une fleur de pensée », dit Narcisse). Leur platonisme semble en projeter l'ombre lumineuse sur un écran idéal. Et c'est de l'abstrait qu'elles modèlent. Veut-on des exemples ? Je cite ceux-ci, parmi vingt autres :

Tu peux grandir, candeur, mais non reompre les nœuds
De l'éternelle halte !

(*Au Platane*).

Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée,
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc.

(*Aurore*)

Etre ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...

(*Ibid*)

Gardez-moi longuement ce visage pour songe
Qu'une absence divine est seule à concevoir.

(*Narcisse*).

---

(1) *Dormeuse,* amas *doré d'ombres et d'abandons*
(*La Dormeuse*).
O masse *de béatitude...*
(*Ebauche d'un serpent*).
Masse *de calme et visible réserve...*
(*Le Cimetière marin*).
Mais touché par le crépuscule
Ce grand corps qui fit tant de choses,
Qui dansait, qui rompit Hercule,
N'est plus qu'une masse *de roses !*
(*Ode secrète*).

.....La solitude vient luire
Dans la plaie immense des airs
Où nulle pâle architecture,
Mais la déchirante rupture,
Nous imprime de purs déserts.

(*La Pythie*).

Monte, ô Sémiramis, maîtresse d'une spire
Qui d'un cœur sans amour s'élance au seul honneur !

(*Sémiramis*).

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

(*Cimetière marin.*)

Que l'on compare aux premiers poèmes que M. Valéry a réunis sous le titre *Album de Vers anciens* ceux de la maturité de son talent, on verra comme, de la matière la plus concrète, il parvient, de mieux en mieux, à faire de l'abstrait. Toute la vie à laquelle il recourt pour réaliser sa pensée, on ne sait quel vide l'absorbe au fond duquel résonne « l'écho de sa grandeur interne »..... Il semble qu'au lieu de nourrir les images qu'elle touche sa pensée les épuise. Il n'est aucun des éléments proposés par la nature au lyrique que l'énergie spirituelle de M. Valéry ne change en susbstance impondérable ou qu'elle ne volatilise afin d'atteindre directement le cerveau.

Parmi les moins absconses des pièces de *Charmes* (une des rares, d'ailleurs, dont le point de départ soit émotionnel), prenez l'*Ode secrète*, qui, après avoir commencé par l'évocation d'un coucher de soleil, s'achève par une sorte de brève suggestion relativement aux rapports de l'âme et du ciel ; vous saisirez sur le vif, en le suivant non au cours d'une phrase, mais d'un développement plus étendu, le travail de transmutation de cette énergie spirituelle.

*
* *

L'étrange liberté que M. Valéry prend avec les mots, non tellement en les détournant de leur sens qu'en les assemblant dans un ordre arbitraire, il serait vain de chercher son explication dans la loi des « correspondances » chère à Baudelaire. Elle procède d'une souveraine indifférence à l'égard du pouvoir sensoriel dont ils sont chargés. Les mots, pour M. Valéry, sont des notions ou des signes, aux « similitudes amies », neutres physiquement parlant, et dont la couleur, le son — et par affinité le parfum — n'interviennent pas dans ses équations (1). Les orchestre-t-il, ce n'est guère en utilisant leur musique propre, aux fins d'audition colorée, mais en les faisant arbitrairement entrer dans des combinaisons de nombres, je veux dire dans un système d'allitérations et d'assonances (2), pour composer, comme avec le *Cantique des Colonnes* de son temple, un chant silencieux en l'honneur de l'intelligence. Point, ou rarement, il est vrai, de contresens rythmiques dans ses poèmes (3), dédaigneux de ce que l'on appelait, naguère, « l'harmonie imitative », et qui réalisent aussi bien la plus exquise fluidité que la plus parfaite plénitude.

On a parlé de sa perfection racinienne, et il est bien certain que le *Fragment du Narcisse* contient des vers comme ceux-ci,

---

(1) Je reprends, ici, l'expression dont s'est servi M. Thibaudet, qui, dans l'*Ode secrète* a observé que le vers : *Car l'Hydre inhérente au héros*, pouvait se noter algébriquement $h = h$.

(2) A remarquer, pourtant, ce qui corrobore ce que je viens d'écrire, que ce sont les allitérations qui l'emportent, et de beaucoup, chez lui, sur les assonances. Il joue plus, en effet, des consonnes que des voyelles et des diphtongues.

(3) On y trouve, toutefois, quelques allitérations défectueuses. Exemple, celle-ci d'*Aurore :*

Nos présences immortelles
N'ont jamais trahi ton toit ;

et celle-ci d'*Ebauche d'un Serpent :*

... sommeil
Trompeusement peint de campagnes.

qu'on croirait de l'auteur de *Bérénice* (quoique le choix des rimes, agréablement surannées, contribue pour une part à cette illusion) :

> Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes,
> A d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes.

Qu'on veuille bien considérer, cependant, que leur grâce comparable à la séduction que se plaît à exercer sur elle-même une jolie femme, en se souriant dans un miroir, est stérile ou superflue. Sous l'élégance de Racine, de qui l'on détache toujours les mêmes phrases musicales, quand on parle de poésie pure, il ne faut pas oublier qu'existe la matière psychologique la plus riche et la plus pathétique qui soit. Or, M. Valéry aurait-il réussi à figurer le drame ou la comédie de l'intelligence, dont il n'est parvenu à tirer pour lui-même qu'une technique, aurait-il réussi à nous rendre sensible cette lutte de son moi abstrait contre les fantômes de la matière, qui fait le sujet de tous ses poèmes, il ne nous aurait encore point passionnés, à cause qu'un tel drame ou qu'une telle comédie est proprement irréductible à l'émotion.

Chez cet esprit qui professe le mépris « des motifs tragiques et des objets impressionnants », je vois bien, certes, avec M. E. Noulet (1) le point vulnérable, par où sa vie intérieure s'est laissée atteindre dans son calme olympien. M. Valéry a souffert d'avoir cédé à la présomption en sortant de son mutisme, et, après avoir éprouvé une sorte d'altière jalousie à voir, — tandis qu'il se refusait à tout effort de réalisation, — les autres hommes créer (« toute chose, au-dessus de l'ordinaire, accomplie par un autre homme m'était une défaite personnelle »), il a reconnu, en rompant le silence où il s'enfermait, qu'ambitionner d'être tous, cela revient à n'être personne.

Lisez à cet égard *le Cimetière marin*, que je considère comme son chef-d'œuvre, et qui est, en tout cas, le poème le plus humain qu'il ait écrit, et rapprochez-le de cette page de *Note et Digression*,

(1) *Op. cit.*

où il parle de l'âme de Léonard abandonnée « nue, infiniment simple sur le pôle de ses trésors », vous vous rendrez compte que la vraie substance lyrique de *Charmes* est enclose dans cette expression d'une pensée méditant à côté de la mort, au milieu de la beauté de l'univers, sur la paix qu'elle a perdue en rendant « au ciel un langage ».

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !

Ce qui, poétiquement parlant, importe au lecteur de M. Valéry, c'est le témoignage qu'on peut trouver de cette tentative dans son œuvre, et qui s'y décèle très réticent, sinon presque négatif. Dans la constante oscillation de l'esprit de M. Valéry entre l'être et le non-être, oscillation qui, pratiquement, n'a guère effleuré qu'en prose les problèmes soulevés par Platon et en dernier lieu remis en question par Hegel, le dit lecteur s'intéresse seulement à un exercice cérébral, ou, si l'on préfère, à un jeu savamment raffiné. Située sur les frontières de la poésie, l'œuvre de M. Valéry serait la négation de la poésie, dont elle prend le contrepied par son rejet du mystère et du rêve, si elle ne s'y rattachait par sa préciosité. Sous le « suave linceul » où il a momifié Polymnie, après l'avoir vidée de ses « viscères », c'est sa façon de l'aimer encore et de nous la rendre aimable que de l'entourer de bandelettes filigranées d'or et de la parfumer d'aromates.

L'art que je me réserve le plaisir un peu pervers d'admirer chez cet alexandrin, sachant, comme il l'a dit dans son discours de réception à l'Académie, l'attrait et — j'y consens — l'utilité « des poètes confondants,... des lycanthropes et des grotesques », est un art de décadence. Le chevalier de Méré, qui fut, selon Sainte-Beuve, le type accompli de « l'honnête homme », et qui reprochait à Virgile l'excès de sa science ou son habileté trop visible, eût, sans doute, rattaché M. Valéry à Maynard, à Saint-Amand et à Tristan. Pour moi, comme son inspiration n'est point pittoresque mais métaphysique, je le rapprocherais, plutôt, de Maurice Scève, l'auteur de *la Délie* et du *Microcosme*, ce curieux

disciple de Pythagore, dont le génie très réellement subtil aimait à s'envelopper de nuages, et qui, jusqu'à Mallarmé, demeura le plus hermétique de nos poètes (1).

M. Valéry excelle à parer le verbe de charmes factices, à défaut de réussir « aux grâces spontanées ». Son afféterie, lors même qu'elle risque de me gâter ses meilleures créations [je songe, en écrivant cela, au dernier vers du *Cimetière marin* (2) , a je ne sais quoi d'insolite qui pique ou séduit encore, malgré qu'on en ait. C'est acidité de citron, brûlure de sorbet, maquillage sur des joues puériles. Et l'on peut dire que M. Valéry n'est jamais banal. Mais comment, si leur engouement ne les a aveuglés, ses zélateurs n'ont-ils pas fait, en le louant, les réserves qui s'imposaient et reconnu que certaines de ses métaphores et de ses expressions sont malheureuses, de ne procéder que de l'esprit, car les pires erreurs sont souvent celles auxquelles il arrive à l'esprit de nous induire... Je n'aime guère l'assimilation d'un sein à « une gourde belle » dans l'*Abeille*... « L'hydre vénérable » d'*Au Platane* n'est-elle point une cheville, appelée par la rime, et pareillement le « par les glaces de mon œil » de *la Pythie,* évocateur de l'organe visuel à facettes de certains insectes ? N'est-on point tenté de sourire de ces vers relatifs à Eve, tentée par le serpent (d'*Ebauche*):

Elle buvait mes petits mots
Qui bâtissaient une œuvre étrange,
Son œil parfois perdait un ange
Pour revenir à mes rameaux...

---

(1) On remarquera, du reste, plus d'une analogie entre la forme de M. Valéry et celle de M. Scève, que remettait dernièrement en honneur M. Bertrand Guégan (Préface à l'édition Garnier). Plus abondant que M. Paul Valéry, sans doute, Maurice Scève est comme lui le poète des beaux vers : *Tu me seras la myrrhe incorruptible. — Le souvenir, âme de ma pensée. — Jusqu'au blanc crépuscule, humidement vermeil* (celui-ci très mallarméen), etc.... Il a la densité du poète de *Charmes* et pratique un système d'allitérations très voisin du sien :

Y murmurants maints magiciens mots.....
Toute douceur d'amour est détrempée
De fiel amer et de mortel venin.

(2) Cette image de focs, picorant comme des becs de colombes la mer comparée à un toit, n'est point fausse, mais amenuise d'un trait trop joli le poème si beau dans la gravité de son recueillement.

Au surplus, n'était le respect qu'inspire l'idée que l'on sait derrière, s'emporterait-on à traiter de charabia telles phrases de M. Valéry ; celle-ci, par exemple, d'*Ebauche* (encore) :

Mais de gaze point de subtile
Nid de fil invisible et sûr
Plus qu'une trame de mon style,

qui n'a même pas l'excuse de l'harmonie plastique, comme cette strophe, du moins, du *Cantique des Colonnes*, où le rapprochement des mots provoque presque la saillie d'un calembour :

Il dort content, le jour,
Que chaque jour offrons
Sur la table d'amour
Etale sur nos fronts.

De l'inversion, sainement bannie du vers par Banville (on se rappelle la colère qu'inspirait au poète des *Exilés* cette horreur de M. Scribe : « De te louer les hommes auront lieu »), M. Valéry ne craint pas d'user et même d'abuser avec quelque archaïque affectation, un dédain (et peut-être un oubli) du génie de la langue... (1). Et il écrit non seulement :

... et leurs spermes ailés
Le cours léger descendre.

(*Au Platane.*)

... parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

(*Aurore.*)

Jamais une telle lueur
Que ces étincelles d'été
Sur un front semé de sueur
N'avait la victoire fêté.

(*Ode secrète.*)

(1) Qu'il s'en servît comme d'une langue morte ne serait point surprenant de sa part.

Mais :

Des cimes l'air déjà cesse le pur pillage

(*Narcisse.*)

Que soient les humains faits statues

(*La Pythie.*)

et :

Sa transparence accoutumée
Après une rose fumée
Reprit aussi pure la mer...

(*Le Vin perdu.*)

Livresques, indéniablement, de tels tours détonnent ou choquent moins dans son œuvre (où l'expression de la beauté n'a pas revêtu ce caractère de modernité exigé par Baudelaire) qu'ils ne le feraient dans celle d'un poète soucieux de paraître de son siècle. Aucun écho, en effet, des inquiétudes de notre temps ; aucun reflet, non plus, de ses embrasements dans les poèmes de M. Valéry, qui, fidèle en cela à sa profession d'employer ses activités à l'écart non seulement des préoccupations ordinaires des hommes, mais des produits mêmes de leur esprit, n'a rien écrit en vers qui le désignât comme un contemporain. Le décor qu'il évoque et les mythes ou les personnages légendaires qu'il place dans ce décor lui assigneraient plutôt une place entre l'Eden, l'Assyrie de l'époque achéménide, la Grèce héroïque et la grande Grèce des Eléates...

La tradition de l'école romane a été reprise, après avoir été cadenassée par lui au point où la fantaisie impressionniste de Toulet l'avait, sans le vouloir, rompue, et la voilà, je crois, normalement amenée au terme de son évolution.

L'œuvre fragmentaire de M. Valéry, cette œuvre qui veut être une application des lois de l'intellect, mais ne nous en révèle pas le secret, atteste le triomphe de l'art réfléchi, de « l'art pour l'art », ou plus justement encore de la technique sur l'inspiration. Plus énigmatique qu'incantatoire, elle est, par son rationalisme, l'aboutissement suprême d'une lignée très française et qui, partant de l'humanisme de Ronsard, — codifié par Malherbe, — s'est épanouie dans le néo-classicisme des parnassiens et de Mallarmé, après s'être paré de l'élégance de La Fontaine et de Chénier.

Ayant avec rigueur éliminé de ses poèmes « les éléments d'erreur » qui se glissent entre l'être et la connaissance, c'est-à-dire la sentimentalité, l'amour, la pitié, l'enthousiasme, l'indignation, que sais-je encore, qui procède des nerfs et suit « le chemin des glandes » (*Analecta*) ; s'étant interdit même l'indétermination qu'entretiennent les « mots musique », ces mots *excitants*, ennemis des idées nettes, mais complices des idées non nées, son obscurité est strictement formelle et ne participe d'aucun mystère.

Il faut le déclarer sans ambages : ce n'est pas à leur profondeur que les vers de M. Valéry empruntent leur arduité, — encore qu'il ne soit rien de si profond qu'on ne puisse dire simplement. On ne découvre point d'abîme dans ses poèmes quand on en a soulevé les voiles ou percé le brouillard. Sa prose, en revanche, beaucoup plus nourrie, beaucoup plus riche de dessous ou chargée de sens, se laisse avec autrement d'aisance pénétrer, si serré qu'en soit le grain ou la trame. Pyrrhonienne, sans doute, ou zénonique, et plus apte à l'analyse qu'à la synthèse, à la négation qu'à l'affirmation, elle stimule la raison, lors même qu'une sorte de monstre se décèle en le personnage idéal qui guide ses démarches. Mais la loyauté qui fait l'agrément de cette prose, et qui a permis à M. Valéry de dire qu'aucun homme n'aime plus que lui la clarté, le cède à l'artifice dans ses vers, où il a bien senti que l'usage avoué de la logique n'était pas de mise. Contraint d'imiter les mouvements les plus contraires à sa nature, pour tenir le rôle du poète, il n'est parvenu que par miracle à nous donner le change. Comme l'écrivait M. André Gide à M. André Rouveyre dans une lettre publiée par le *Mercure de France*, il a réussi quelques tours d'illusionniste d'une incomparable adresse. Peut-être n'ambitionnait-il pas plus, et ne saurait-on mieux rendre hommage à sa suprême intelligence qu'en le reconnaissant et qu'en observant que, par le merveilleux pouvoir de celle-ci, il a malignement rendu désormais la tâche impossible aux artisans du vers...

III

« Une pensée secrète, la même jusqu'au bout, pèse au cœur du poème... Elle reste close et sourde. Mais elle persiste. Et, si je ne peux, à la dernière ligne, l'exprimer, du moins l'ai-je comprise, *prise avec moi.* »

JACQUES RIVIÈRE.

Malgré la qualité de certains des poètes qui les ont illustrées, je ne crois pas qu'il soit nécessaire au critique, attentif à l'évolution de notre poésie, durant ce dernier quart de siècle, de s'attarder à l'étude des écoles qui y foisonnèrent et à la discussion de leurs manifestes ou de leurs théories. Sous la superficialité des dénominations par quoi ils essayaient de se différencier, nombre de ces groupements, — de l'Humanisme de M. Fernand Gregh au Naturisme de M. Saint-Georges de Bouhélier, — se ralliaient au vieil étendard romantique par le caractère social de leurs aspirations, leur amour extérieur de la Vie (avec un grand V) et ce désir un peu naïf d'universelle fraternisation dans lequel ils confondaient, renforcés de quelques éléments sémites, la pitié slave et la virile générosité de Walt Whitman.

Sans parler d'isolés comme Aristide Bruant, qui, par le pittoresque, s'apparente au Jean Richepin de *la Chanson des Gueux,* ou comme M. Jehan Rictus, dont les admirables *Soliloques du Pauvre* appartiennent au genre satirique, de M. Paul Fort, enfin, qui est un charmant poète populaire, il n'y a pas de différences profondes, en effet, entre les poètes qui se tinrent en dehors à la fois du courant rimbaldien et du courant mallarméen. D'inspiration philosophique ou didactique, et collant à la réalité qu'elles exaltent par des moyens d'expression qui relèvent de l'éloquence, les œuvres de ces écrivains en vers n'apportent rien de nouveau.

Il faut arriver à M. Paul Claudel pour entendre des accents d'un caractère particulier. En l'auteur de ces drames qui s'appellent *Tête d'Or, la Ville, l'Echange, le Repos du septième Jour, la Jeune Fille Violaine* (devenue *l'Annonce faite à Marie*), *le Pain dur, l'Otage, le Père humilié, Partage de Midi ;* de ces œuvres lyriques qui ont nom *Cinq grandes Odes, les Hymnes, Vers d'Exil, la Cantate à trois Voix, Processionnal pour saluer le Siècle nouveau, Poèmes de Guerre,* etc., je crois qu'on peut voir le poète le plus puissant que nous ayons eu depuis Victor Hugo ; car ni Mallarmé, ni Verlaine, ni Rimbaud même ne sont de la même qualité que lui. Non qu'il ne doive rien à ces grands devanciers, son œuvre apparaissant, au contraire, comme la conséquence de la leur. Il admire Mallarmé et prétend même avoir fait une façon de dessins d'album, à son exemple, en écrivant *Connaissance de l'Est,* et l'on sait de quelle manière éclatante il a proclamé sa dette envers l'auteur de *La Saison en Enfer,* dans l'étude qu'il lui a consacrée. Mais je dirai mieux : son art réconcilie Verlaine et Rimbaud ou transfigure le sentiment chrétien de *Sagesse* en l'élevant jusqu'au surréalisme des *Illuminations.* Art d'essence celtique, si l'on veut septentrional, par opposition à l'art méditerranéen, depuis qu'on est convenu d'en éliminer, quand on le caractérise, l'élément tragique et sublime, représenté par la trinité Eschyle, Sophocle, Euripide et par la Bible.

Une compréhension catholique des rapports des hommes et des lois de l'univers, fort rigoureuse dans son orthodoxie, constitue l'armature d'un tel art ; mais il n'en est pas de moins étroite. L'âme reste souveraine dans les limites où M. Claudel enferme sa compréhension religieuse de la vie, et M. Georges Duhamel (qui n'est pas suspect de piété) a pu écrire dans son très bel essai sur l'auteur de *l'Otage* (1), qu'on ne saurait refuser d'admirer le Dieu conçu par lui, et qui laisse à l'individu une « horrible et

(1) *Paul Claudel, le philosophe, le poète, l'écrivain, le dramaturge.*

accablante liberté », à preuve la façon dont il s'exprime par la voix de Badilon, « son humble et impérieux avocat » :

Je ne demande pas, et je n'exige rien, mais je vous regarde seulement
[et j'attends,
Comme Moïse, la pierre devant lui quand il l'eut frappée...

Ce que M. Claudel demande à sa foi, et ce qu'elle lui fournit, c'est un enrichissement de lui-même à chaque jour et à chaque instant. Dans le temps, « qui anime et produit toutes choses », rien d'étranger entre l'univers et M. Claudel. « Naître, c'est connaître », a-t-il affirmé dans *l'Art poétique*. Et encore :

Nous ne naissons pas seul... Toute naissance est une connaissance.

Avant sa conversion, qui remonte à 1890, et qu'il a racontée dans *la Revue de la Jeunesse* [aujourd'hui *Revue des Jeunes* (1)] il souffrait de ne croire que « ce que croyaient les gens dits cultivés » de son temps.

La forte idée de l'individuel et du concret était obscure en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécanique dans toute sa rigueur ; je croyais que tout était soumis aux lois et que le monde était un enchaînement dur d'effets et de causes, que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait, d'ailleurs, fort triste et fort ennuyeux... Peu à peu, je tombai dans un état de désespoir... La pensée de la mort ne me quittait plus.

Tête d'Or traduit avec génie, — le mot est de Remy de Gourmont dans *le Livre des Masques*, — l'état « d'asphyxie et de désespoir » de M. Claudel à cette époque, et Simon Agnel, le héros de cette pièce qu'il publia à vingt ans, incarne l'esprit du XIX^e^ siècle. On y retrouve des traits de Napoléon, de Nietzsche et de Wagner. Il y faut voir aussi, il y faut voir, surtout, un pathétique reflet de Rimbaud, dont M. Claudel faisait alors sa constante

(1) Numéro d'octobre 1913.

société spirituelle, et qu'il a appelé « un mystique à l'état sauvage ». Sans doute s'est-il trompé en croyant au retour à Dieu de cet athée. Mais, après avoir (sous son influence, peut-être ?) résisté quatre ans à la vérité qui, pendant les Vêpres, l'avait illuminé à Notre-Dame, où il était allé chercher « un excitant approprié à la matière de quelques exercices décadents », la fougueuse impatience de toute règle extérieure du plus forcené individualiste qui fût jamais l'a fortifié, — aussitôt la foi conquise, — dans sa conviction que « toute créature est, par cela même que créée, créatrice » (*Art poétique*).

Rappelons-nous l'affirmation de Rimbaud : « Le poète arrive à l'inconnu », et sa volonté démoniaque de tyrannie intellectuelle. Anarchisme à part, il y a bien quelque chose de semblable à l'attitude du jeune Faust de *l'Alchimie du Verbe* dans la position de M. Claudel en face de ce qui est. Aussi a-t-il senti tout de suite la nécessité d'enfermer sa relative indépendance dans une dépendance suprême. Ecoutez-le, sous la lumière dont il est enveloppé, reconnaître la Toute-Puissance qui l'ennoblit en le vivifiant :

Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi.

Et cet alexandrin des *Vers d'Exil* justifie, par son humilité, ce qu'on pourrait trouver de trop orgueilleux dans l'énonciation de sa certitude :

Toute la nature sans moi est vaine... C'est moi qui lui confère son sens

(*Cinq Grandes Odes*).

M. Claudel appartient à cette sorte d'hommes qui sont conscients de la force intuitive, instinctive même, qui les exalte, mais qui ont un besoin moral de la tendre vers des fins supérieures, ou, autrement dit, qui veulent servir. Il leur faut accorder leurs idées et leurs sentiments, parce qu'ils se sentent charge d'âmes, comme l'Empereur du *Repos du septième Jour*.

Pendant la période consécutive à la révélation qu'il eut de la

réalité chrétienne, M. Claudel lutta désespérément avec son intelligence, qui avait gardé intactes ses convictions, pour qu'elle approuvât son cœur.

La religion catholique, a-t-il écrit, me semblait toujours le même trésor d'anecdotes absurdes ; ses prêtres et les fidèles m'inspiraient la même aversion qui allait jusqu'à la haine et jusqu'au dégoût. L'édifice de mes opinions et des mes connaissances restait debout, et je n'y voyais aucun défaut. Il était seulement arrivé que j'en étais sorti.

Il lui a fallu rebâtir, et c'est une cathédrale qu'il a édifiée sur de solides bases et d'après un plan rigoureusement logique. Aussi bien, son catholicisme ne révèle-t-il pas la sensibilité franciscaine de celui de M. Francis Jammes, son ami, et qui a aidé à sa conversion. On ne le saurait dire aimablement sensuel, et, dans sa naïveté, plus séduisant que militant. Il est d'un théologien par l'appareil rationaliste dont il s'entoure et qui, s'il ne peut, certes, se comparer à celui de Descartes, n'a d'analogue que celui de saint Thomas d'Aquin.

*
* *

Ce dont il s'agit pour M. Claudel, c'est d'attester l'existence de l'ordre qui domine le monde visible et invisible et de tout faire rentrer dans cet ordre établi selon la plus stricte des hiérarchies.

Je n'ai point à apprécier, ici, la valeur philosophique de la pensée de M. Claudel. Mais je ne crois pas commettre une hérésie en lui attribuant d'assujettir, en quelque sorte, Dieu à sa créature (ce Dieu qui, d'ailleurs, s'est fait homme, et dont il salue « l'éternelle enfance »). M. Claudel, qui est persuadé, comme Dante, que science et poésie ne font qu'un, par cela même qu'il conçoit le catholicisme dans son universalité, ne saurait craindre d'en affaiblir l'autorité morale ou la discipline, en exagérant le libre arbitre de l'homme.

Moi l'homme, — *fait-il dire à celui-ci dans* Cinq Grandes Odes, —
Je sais ce que je fais.
De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création
J'use, je suis maître,
Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance,
Je connais toutes choses, toutes choses se connaissent en moi.
J'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi
Aucune chose ne reste plus seule, mais je l'associe à une autre dans [mon cœur.

« L'homme, a-t-il d'autre part précisé dans son *Art poétique, connaît* le monde non point par ce qu'il y dérobe, mais parce qu'il y ajoute : lui-même ».

On devine quelle occasion de se manifester une telle entente du rôle de la créature, consubstantielle à son Créateur, fournit à M. Claudel. Sans doute se défend-il, malgré sa façon personnelle de donner un sens à la vie et d'imprimer à tout ce qu'il touche la marque de son tempérament, de faire plus, quand il écrit, que de nommer ce qui l'entoure, à l'exemple de Dieu, « d'appeler », c'est-à-dire « d'évoquer » les êtres et les objets de l'univers. Ce n'est pas en se regardant, ni en s'analysant qu'il se découvre, et, dans la forme, sa poésie relève de l'épique ou du dramatique, si elle s'incorpore lyriquement tout ce qui existe. On pourrait lui dire, ainsi que Lala à Cœuvre, dans *la Ville :*

... Comme un fleuve qui sort de la bouche de la terre,
Les paroles intelligibles, comme de l'eau, jaillissent de la profondeur [de votre pensée.
Et par elles nous remontons, comme à une source, vers vous.

Dans le concert où il interprète la musique de Dieu, — et qui ressemble singulièrement à cet « opéra fabuleux » que Rimbaud se vantait d'avoir fait de sa personne (1), — observons que M.

(1) Ne reconnaît-on pas l'accent de Rimbaud dans l'expression de cette joie lyrique :
Qu'on me donne toute la terre et pour aucun autre usage sinon que je [danse dessus !
Qu'on me donne ce corps multiple aussi prompt que le cerveau qui pense,
Non plus un homme ou une femme, mais l'ivresse de l'esprit qui danse...!

Claudel est non seulement le chef d'orchestre qui déchiffre la partition ouverte devant ses yeux, non seulement chacun des instruments dont les voix s'accordent pour composer la symphonie, mais le collaborateur même de Dieu...

Ainsi quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable
Proférant de chaque chose le nom,
Comme un père tu l'appelles mystérieusement dans son principe et [selon que jadis
Tu participas à sa création, tu coopères à son existence.
(*Cinq Grandes Odes*).

S'il prétend faire œuvre de critique en se plaçant « devant l'ensemble des créatures..., comme devant le produit d'un poète », le seul fait, de sa part, de découvrir une volonté à l'origine de ce qui est et de se trouver d'accord avec cette volonté, confirme le caractère subjectif de son entreprise. L'imagination dont il témoigne dans la poursuite de celle-ci, — il exige qu'elle lui fournisse la preuve de la vérité qu'il tient de la foi, — achève de nous convaincre de l'idéalité de son caractère.

Nourri, outre de Rimbaud, comme je l'ai dit, de la constante lecture du Livre, de Shakespeare et des tragiques grecs (il a traduit l'*Agamemnon* et les *Choéphores* d'Eschyle), M. Claudel ne saurait écrire du particulier. Ce sont « les ensembles » qu'il recherche, et une véritable fureur de synthèse l'exalte, qui le fait déclarer, par exemple, dans *l'Art poétique :*

Vraiment le bleu connaît la couleur d'orange, vraiment la main son ombre sur le mur ; vraiment et réellement l'angle d'un triangle connaît les deux autres, au même sens qu'Isaac a connu Rebecca.

Formes et sons lui apportent ensemble ce qui « se modèle et se module » dans l'unité du poème, figure de l'unité de l'œuvre de Dieu, et c'est à l'effusion mystique qu'il s'abandonne quand il assemble les phrases pour composer ses symphonies. Aussi, aurait-il le droit de s'écrier, à chacune d'elles, comme dans *Cinq Grandes Odes :*

Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !
O crédo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec [un cœur catholique !

Où que je tourne la tête
J'envisage l'immense octave de la Création !
Le monde s'ouvre et si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse [d'un bout à l'autre.
J'ai pesé le soleil ainsi qu'un gros mouton que deux hommes forts [suspendent à une perche entre leurs épaules.
J'ai recensé l'armée des cieux et j'en ai dressé état,
Depuis les grandes Figures qui se penchent sur le vieillard Océan
Jusqu'au feu le plus rare englouti dans le plus profond abîme,
Ainsi que le Pacifique bleu sombre où le baleinier épie l'évent d'un [souffleur comme un duvet blanc.
Vous êtes pris, et d'un bout du monde jusqu'à l'autre autour de vous
J'ai tendu l'immense rets de ma connaissance.
Comme la phrase qui prend aux cuivres
Gagne les bois et progressivement envahit les profondeurs de l'or- [chestre,
Et comme les éruptions du soleil
Se répercutent sur la terre en crises d'eau et en raz de marée,
Ainsi du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route [et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre,
Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps...

C'est au caractère généralisateur de son art qu'il faut attribuer le symbolisme des personnages de ses drames, où le sublime abonde (1), et qui ne sont pas des créatures qui vivent par elles-mêmes, à proprement parler, mais les projections de sa méditation religieuse ou les aspects de la vérité que leurs formes passagères représentent. « La grandeur que confère la parabole à toute action humaine », voilà ce que M. Claudel ambitionne d'atteindre, et ses constructions transposent toujours dans l'ordre héroïque ou sacré les événements ordinaires. Aussi leur arrive-t-il, — comme dans

(1) Cf. notamment la scène entre Badilon et Sygne, au deuxième acte de l'*Otage*, et celle de *Partage de Midi*, où Mésa, n'ayant plus que la mort devant lui, trouve Dieu, après avoir en vain essayé, par « un coup de main » de dilettante ou de condottière de l'esprit, de s'emparer de son essence.

le Repos du septième Jour, — d'être plus près des créations d'Eschyle, qui empruntent leurs matériaux à la théogonie, que de celles de Shakespeare, qui puisent les leurs dans l'histoire.

M. Claudel l'a déclaré dans une lettre à M. Stanislas Fumet, et que cet écrivain a reproduite, au cours d'une étude sur son œuvre (1) : ce qu'il a pour but de représenter, c'est moins « les passions des hommes que la Passion de l'homme ». Non, qu'on y prenne garde, que soient de pures abstractions Anne Vercors, Marthe, Violaine, Sygne, Ysé, Laine, Turelure, Coufontaine, Mésa, Tête d'Or même. Ces êtres, qu'il pétrit « comme une glaise », ont leurs vertus et leurs vices ; ils sont cernés de traits bien définis, toujours justes, et ils disent ce qu'il faut qu'ils disent. M. Claudel connaît le cœur humain, et sur la psychologie des principaux protagonistes de ses drames, il y aurait tout un essai à écrire, mais qui déborderait mon cadre. J'y insiste, pourtant : ce n'est qu'en fonction de lui-même et de sa philosophie qu'il nous les montre en conflit, en quête, surtout, du divin, car il les exalte toujours « au-dessus de la crise où ils sont engagés », comme l'a très bien dit M. René Lalou (2), et telle est la raison pourquoi son œuvre dramatique, tout en étant du théâtre, se décèle aussi autre chose que ce que l'on est convenu d'appeler communément ainsi et rejoint ses odes et ses hymnes.

*
* *

Je viens de dire que les individus qu'il anime tiennent toujours des propos conformes à leur nature et à leur condition.

Mais il veut qu'ils s'expriment à travers lui. Il leur prête sa voix; et, si sa voix ne les trahit pas, elle amplifie leurs discours comme à travers un masque antique, et qui est celui du lyrisme. Illusion, certes, mais illusion superbe : il croit être plus vrai en se substi-

(1) Paul Claudel, *le Monde nouveau,* juin-juillet 1921.
(2) *Histoire de la littérature contemporaine.*

luant à eux pour intégrer leurs divers timbres dans une tonalité générale, « car, comme il y a une harmonie entre les couleurs, il y en a une entre les voix, et, comme entre les voix il y a un concert entre les âmes, qu'elles se haïssent ou s'aiment (1) ». Ainsi prend-il figure d'aède. Il est celui qui parle pour tous et pour tout — pour les bêtes et pour les choses comme pour les hommes. *S'exprimer* est synonyme pour lui d'*exprimer.*

Toutefois, à travers une telle interprétation de l'art, et qui est celle qu'Emerson voulait assigner à la divine impersonnalité du poète, point de personnalité plus jaillissante, je l'ai déjà dit, ni plus originale que la sienne, et en particulier au théâtre, où, pendant de si longues années, tant de contraintes ont interdit à nos écrivains de se déployer autrement qu'en profondeur, que bien après qu'elles eurent disparu leur tyrannie s'exerçait encore...

M. Claudel, qui se fait, d'ailleurs, du drame de l'existence une conception qui relie ce drame à la faute originelle, réclame l'espace et le temps pour le développer complètement. De cette Vérité, partout identique à elle-même, où il se place, il voit, — comme les auteurs de mystères au moyen âge, qui montraient ensemble la terre, le ciel, les limbes et les enfers, — l'interdépendance de toutes choses et, *sub specie æterni,* confond le passé et l'avenir. Il situe indifféremment ses actions à Rome, en Chine ou en France. Le peu de cas qu'il fait de la couleur locale l'incite à écrire dans le prologue de *l'Annonce à Marie* : « Tout le drame se passe à la fin d'un moyen âge de convention, tel que les poètes du moyen âge pouvaient se figurer l'antiquité ». L'anachronisme ne compte pas pour lui. « A toute heure... Il est toutes les heures à la fois », déclare-t-il, et il arme de fusils automatiques les hordes d'un nouvel Attila, ou mêle « les mythes d'Empédocle et ceux de Laplace », les noms latins et les noms grecs... Aussi observe-t-il entre les objets des affinités imprévisibles et découvre-t-il entre les vocables des similitudes à l'aide de rapprochements purement euphoniques et qui peuvent même paraître arbitraires...

(1) *L'Echange.*

On a remarqué, plus haut, en passant, quelle signification spéciale, — sur laquelle il édifie son esthétique, étroitement dépendante de son éthique, — il donne au mot *connaître*, en l'altérant, c'est-à-dire en remplaçant un de ses *n* par un trait d'union : *co-naître*. Que si on l'accusait de témérité pour oser établir des principes généraux sur des homonymies strictement particulières au français, il ne serait pas embarrassé de répondre qu'il en trouverait d'autres, propres aux mêmes fins, s'il pensait et écrivait dans une langue étrangère. Il existe, entre le poète et son lecteur, une sorte d'entente ou de complicité différente selon les pays, mais invariable en son principe. A la faveur de cette entente ou de cette complicité, lui reprochera-t-on de friser le calembour ou lui fera-t-on gloire, au contraire, de restituer aux mots le pouvoir de réfracter les aspects d'une même lumière, quand il écrira, par exemple : « Le nom ou le non, désigne la différence en qui chaque individu n'est pas l'autre », ou : « Sens : comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat (1) » ?

C'est, d'ailleurs, parce que la poésie a le mérite d'employer les mots qui définissent, distinguent, comparent et rassemblent que M. Claudel la pratique, de préférence aux autres arts.

Paraphrasant l'expression célèbre : « Les mots de tout le monde dans le langage de quelques-uns », il a déclaré avec fierté dans *Cinq Grandes Odes :*

Les mots que j'emploie
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont pas les mêmes !

Il les veut simples, familiers, communs, triviaux même. M. Fernand Divoire a parlé, un jour, dans un article, de *la Bonhomie de Paul Claudel.* Et nul doute qu'en solide champenois qu'il se vante d'être, l'auteur de *Partage de Midi* ne lâche la bride à la plaisanterie et ne condescende au réalisme avec une aménité goguenarde.

---

(1) *Art poétique.*

« On peut recourir au détail le plus drôle », énonce-t-il. Nous sommes à l'opposé, avec lui, des poètes savants de l'école romane :

O grammairien ! Dans mes vers ne cherche point le chemin, cherche le centre ! Mesure, comprends l'espace compris entre ces feux solitaires ! Que je ne sache point ce que je dis ! Que je sois une note en travail ! Que je sois anéanti dans mon mouvement ! (Rien que la petite pression de la main pour gouverner) (1).

De là, la forme essentiellement ductile ou malléable, intermédiaire entre le vers et la prose, non sans analogie avec les psaumes, la séquence liturgique du moyen âge et la phrase rimbaldienne, qu'il a adoptée, et que l'on a appelée son *verset*, mot qu'il n'aime point, mais auquel il est impossible de substituer les termes de « vers claudéliens », proposés par M. Georges Duhamel, le vers cessant d'exister au delà d'une certaine quantité ou d'une certaine durée.

« L'horloge dont le battement conduit » la phrase de M. Claudel n'est pas plus réglée sur celle des poètes orthodoxes que sur celle des poètes libres ou libérés. Une nécessité organique la commande. C'est l'émotion du poète ou celle des personnages auxquels il sert de truchement qui la met spontanément en branle.

Qui y cherche la mesure connue ne trouve point dans tes vers où se
[reprendre ;
Ce n'est pas un chemin qui le conduit, c'est une épée qui le pousse,
[c'est une torche dans la nuit qui le précède (2).

Il ne faudrait guère presser M. Claudel pour qu'il déclarât non seulement caduque, mais inférieure à notre prose notre poésie. De bonne heure, il a cessé de se conformer aux règles de la prosodie, quoiqu'il y ait de fort belles choses dans les *Vers d'Exil*, ceci, en particulier, que cite avec « un grand étonnement » M. Georges Duhamel :

---

(1) *Cinq Grandes Odes.*
(2) *La Ville.*

Je n'ai plus avec moi que ta lueur vermeille,
Lampe ! Je suis assis comme un homme jugé.

Si parfois, M. Claudel use de l'assonance ou de la rime comme dans *l'Hymne du Saint-Sacrement*, *la Cantate* et le *Processionnal* :

Seigneur, je ne suis pas digne que ce toit vous serve d'abri,
Mais dites seulement une parole, et celui que vous aimez sera guéri.

le plus souvent, il bannit de son « verset » les sonorités jumelles, comme il le libère de toute numérique symétrie. Il ne saurait enfermer son verbe dans un rythme fixé d'avance :

Que mon vers ne soit rien d'esclave ! *s'écrie-t-il*, mais tel que l'aigle
[marin qui s'est jeté sur un grand poisson,
Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'aile et l'éclaboussement
[de l'écume !
... Mais vous ne m'abandonnez point, ô Muses modératrices (1).

s'empresse-t-il pourtant d'ajouter.

On saisit les deux temps de l'opération. Une lucidité qui résiste à la sarabande ou au tourbillon des mots et l'empêche de dégénérer en désordre ; un souvenir assez fort, si l'on veut, des disciplines de l'art, pour ne pas tomber dans l'incohérence. Notez que, sûr de la solidité de sa construction spirituelle, M. Claudel ne craint pas de subordonner la logique à l'analogie dans ses démarches, qui ne sont pas discursives mais intuitives. Il pourrait prendre pour symbole le thyrse, chanté par Baudelaire, ce bâton autour duquel montent en s'entrelaçant des guirlandes. Son instinct seul inspire et stimule cette ascension et cet embrassement. Mais je viens de parler d'art, à l'instant. Indépendamment, il est vrai, de l'idée divine, de la volonté d'apologétique même, qui ne l'abandonne jamais, quand il compose, et le défend contre la tentation panthéiste où son amour du monde matériel risquerait de l'induire, M. Claudel ne se livre pas purement et simplement au

(1) *Cinq Grandes Odes.*

hasard, et souvent il remet sur le chantier son ouvrage. Ainsi, non seulement, comme je l'ai dit, il a fait de *la Jeune Fille Violaine*, en la transformant, *l'Annonce faite à Marie*, mais il a donné une nouvelle version de *Tête d'Or* et de *la Ville*. Cet inspiré, qui déclare que toute route à suivre l'ennuie et que son âme ne saurait s'accommoder d'aucun plan, s'est créé une technique dont il a éprouvé l'excellence.

O mon fils ! (fait-il dire dans *la Ville* à Cœuvre, qui exprime ses intentions).

O mon fils, lorsque j'étais un poète parmi les hommes,
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et [réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans l'acte suprême [de l'expiration, une parole intelligible.

Il ne croit pas à la réalité du poème qui enchaîne, ou il croit qu'un tel poème a fait son temps. Il sait [qu'on lise à cet égard ses *Réflexions et Propositions sur le Vers français* (1)] que pas plus que nous ne sentons, nous ne pensons d'une manière continue, mais que notre appareil intellectuel fournit seulement, par éclairs ou par secousses, « une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts ». C'est parce que les vers réguliers nous trompent en présentant à l'aide d'artifices la production de la pensée sous la forme d'une ligne ininterrompue qu'il les répudie.

Bonne pour définir ce que chacun sait, ou pour articuler les décrets du sens commun, cette chose « mesurée, aunée, assujettie à des longueurs égales », dont les classiques ont fait une prosodie. Bons pour faire concurrence aux tableaux d'exposition, ces quintes de Leconte de Lisle, ces sonnets de Heredia et ces dizains de Coppée. (Je remarque que M. Claudel est muet sur les

(1) *Nouvelle Revue française*, octobre 1925.

Romances sans paroles de Verlaine et sur l'œuvre des symbolistes, en général, s'il salue en passant Mallarmé et M. Paul Valéry). Mais

O mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier (1)

Au lecteur, à l'auditeur, plutôt, de M. Claudel de remplir ces vides ou de combler ces intervalles, car notre poète entend qu'il collabore avec lui, afin de réaliser cet accord auquel je faisais allusion plus haut.

« Semeur de silence », comme il dit, ou de « solitude », « de ténèbres » même, son but est d'amener le témoin de ses gestes sonores à réfléchir et à entrer en communion avec la vérité.

Faites, demande-t-il à Dieu, que celui qui m'écoute « rentre chez lui inquiet et lourd ».

Pour le tirer de son indifférence ou de son apathie, pour le mettre dans un état réceptif et bientôt actif, analogue à l'état second dans lequel il s'est lui-même plongé, sans doute se fait-il magnétiseur, comme il s'est fait somnambule, selon le vœu de Baudelaire. Non, et M. Georges Duhamel l'a très justement reconnu, qu'il soit « dupe d'un système d'écriture ». Ce n'est pas assez dire, pourtant que de déclarer qu'entreprenant d'exprimer l'inexprimable « il s'efforce, au moyen du langage, de jeter de brusques éclairs dans la ténèbre » et que, « s'il est souvent mystérieux, c'est que les sujets qu'il aborde sont la proie d'un grand, d'un terrible mystère (2) ».

Comme l'ours par les abeilles, quand il va puiser le miel à la ruche qui bourdonne sur l'arbre, je me représente le puissant artiste qu'est M. Claudel assailli par un essaim confus d'images aussitôt qu'il atteint une pensée ou découvre un rapport nouveau. Je l'imagine encore, si l'on préfère, dans l'inextricable forêt de symboles au milieu de laquelle il s'engage, - les mains tâtonnan-

(2) *Cinq Grandes Odes.*
(1) *Op. cit.*

tes, les regards perdus parmi les branches, dans la palpitation des feuilles, respirant l'odeur de l'humus, l'oreille ouverte aux moindres bruits, — tous les sens éveillés à la fois. Il ne distingue plus son émotion personnelle des objets extérieurs, et il s'abandonne à une sorte de rêve qui ajoute à leur physionomie visible ou au pouvoir qu'ils dégagent de l'affecter tout entier, en même temps qu'une signification spirituelle une valeur sentimentale.

A travers le chaos où il cherche son ordre, « la grâce d'attention » qui le guide (et qui lui révèle le monde « encore intact,.... vierge comme au premier jour, frais comme le lait ») l'incite à percevoir les harmonies les plus lointaines, à poursuivre les analogies les plus fugaces ou les plus fallacieuses ; et il serait inconscient que ses erreurs sont la rançon même du divin qui lui permet d'entrer en communion avec la pensée universelle, s'il ne se louait de choisir ses termes, à l'exemple de Verlaine, avec « quelque méprise » :

> Et que je sois un peu ivre, en sorte qu'un autre mot parfois
> Vient à la place du vrai, à la façon que tu aimes (1).

Instruit de la méthode verbale de Rimbaud, sans doute atteint-il parfois, à l'hermétisme par une déformation « du sens normal, traditionnel et éthymologique des vocables », comme l'a dit M. André Thérive (2). Il croit cependant, de bonne foi, être plus près de l'essentielle vérité en agissant ainsi que s'il s'en tenait à la stricte observation de l'usage établi. En tout cas, quand il lui arrive de se traiter de « lourd imbécile » ou de « pataud aux larges pieds », ce n'est point parce qu'il trébuche sur les accidents de son discours, mais parce qu'il échoue à créer la magie qu'il souhaite.

Naturellement visionnaire ou apocalyptique, il voudrait *enlever* le lecteur, le hausser jusqu'aux nuées où il règne, et c'est pour cela qu'il serait injuste de l'accuser de tendre un voile devant sa

---

(1) *Cinq Grandes Odes.*
(2) *Le français, langue morte.*

pensée pour la rendre inaccessible. Encore qu'il donne, lui aussi, dans le préjugé de l' « obscurisme », il ne fait pas exclusivement de l'ombre par des procédés syntaxiques, et sa complexité n'est point raffinement, malgré ses tics ou ses manies, sa préciosité enfin, — ce travers à peu près commun, aujourd'hui, à tous les poètes.

De prendre trop au sérieux son rôle de voyant ou de prophète l'incite assez souvent à préférer à l'expression pure et simple un tour sibyllin et à dire avec emphase, sinon avec pédanterie, des choses ordinaires. Il n'a cure de l'unité de ton, et c'est fréquemment que sa voix qui, comme d'un registre à un autre, passe sans transition du familier au solennel, fait éclater soudain la note discordante de vocables d'un archaïsme barbare ou étrangement abstraits dans le chœur des mots vulgaires. Enfin, sa façon de couper la phrase, si elle est presque toujours réglée par le rythme émotionnel, ne laisse pas de sembler, à de certains moments, arbitraire et d'une singularité même voisine du baroque. Que dire, notamment, d'une disposition telle que celle-ci :

Mais ap —
pelle L —
éon,

de *la Ville*, que je choisis entre maintes autres, comme une des plus typiques ?

On a reproché à M. Claudel ses incorrections, surtout ses énumérations et ses répétitions, qui ne sont pas sans parenté (fortuite, sans doute) avec ce que j'appellerai les piétinements de Charles Péguy. On sait, cependant, le vœu de celui-ci : « Couvrir, dans le chrétien, la même surface que Gœthe dans le païen ». C'est inspiré par un égal désir de ne laisser inculte aucune place du vaste champ dont il a pris possession que M. Claudel, comme le poète d'*Eve*, passe et repasse aux mêmes endroits, pour les fouir à chaque retour plus profondément. Qu'il déroute et soit fatigant à suivre dans ses méandres, ou dans ses bonds, non point peut-être embarrassé mais encombré de ses richesses, cela est certain. Mais

autre chose, il faut l'avouer, rebute en lui maints lecteurs. Cette oscillation constante entre le charnel et le spirituel, le naturel et le surnaturel, à laquelle son inspiration le livre, rend la tâche ardue à qui veut appréhender une pensée sur un point choisi, et se refuse à la suivre dans le trajet qu'elle accomplit, d'un plan à un autre.

*
* *

Compte fait des faiblesses du poète ou de ses négligences, et surtout de ses bizarreries, reconnaissons l'étonnante nouveauté de ce qu'il apporte. Arguer de celles-là ne saurait servir d'excuse à notre impuissance à jouir de celle-ci. A défaut, du reste, de pénétrer les intentions tout entières des œuvres de M. Claudel, il nous est loisible de nous en tenir au sens apparent qu'elles nous offrent. Nous pouvons recueillir les impressions de nature et les sentiments exprimés par elles, sans nous soucier de ce qu'il y a derrière ; suivre les péripéties du drame qui se développe ou les phrases du chant qui se déroule, sans élucider les perspectives où les unes et les autres se prolongent. Mille beautés nous sont ainsi proposées qui nous interdisent, à moins d'ingratitude, de nous déclarer déçus.

Comparez, par exemple, à cette évocation toute débordante de vie de *Tête d'Or :*

Le froid matin violet
Glisse sur les plaines éloignées, teignant chaque ornière de sa magie ;
Et dans les fermes les coqs crient :
Cocorico !
C'est l'heure où le voyageur blotti dans sa voiture
Se réveille et, regardant au dehors, tousse et soupire,
Et les âmes nouvellement nées le long des haies et des bois,
Guidées par les météores, refluent vers les régions de l'obscurité....

cette traduction de l'effet produit par l'éclat du soleil sous les tropiques de *Partage de Midi :*

ALMARIC. — Je suis aveuglé comme par un coup de fusil.
Ce n'est plus du soleil cela !

DE CIZ. — C'est la foudre ! Comme on se sent réduit et consumé dans [ce four à réverbère !

ALMARIC. — Tout est horriblment pur. Entre la lumière et le miroir.
On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux [lames de verre.

MESA. — Que c'est beau ! que c'est dur !
La mer à l'échine resplendissante
Est comme une vache terrassée que l'on marque au fer rouge...
Sans forme, sans couleur, pure, absolue, énorme, fulminante,
Frappée par la lumière, elle ne renvoie rien d'autre.

Tour à tour suaves ou puissantes, et éclatant à maints détours de phrases d'un heurt imprévu de mots, ou jaillissant d'un brusque raccourci d'expression (l'alouette « furieux peloton de plumes », et les ailes étendues « petite croix véhémente »), les images que M. Claudel prodigue à grand renfort de *comme* (ce *comme* que se vantait d'avoir supprimé Mallarmé) ne brillent pas d'une beauté solitaire et gratuite, mais reflètent une splendeur interne. Telles les statues de Chartres, elles font corps avec l'édifice religieux qu'elles illustrent, et s'il n'y a point rapport logique, il y a toujours parenté morale et sentimentale entre elles. Il n'en est point de plus spirituelles dans une plus charnelle enveloppe. Si étroit est leur lien avec l'idée qu'elles extériorisent que le rompre serait commettre une mutilation. C'est l'intimité même de la conscience qu'elles révèlent. D'où la possibilité pour le lecteur, qui ne fait pas violence à son imagination, de reconnaître la réalité profonde dont elles participent, et de les associer pour en dégager un sens secret, l'impétueux génie de M. Claudel leur imprimerait-il des mouvements contradictoires.

Mais qu'on se récite ce chef-d'œuvre : *Cette heure qui est entre le printemps et l'été,* « cantate » dont les « trois voix », vaporeuses et flottantes comme des fumées d'encens, s'élèvent en alternant, se croisent et s'enlacent, on se rendra compte qu'il n'est pas jusqu'à l'ineffable que M. Claudel ne puisse, par miracle, nous rendre perceptible sans l'exprimer. Aussi est-il en droit de dire :

Tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent [explicables (1).

Non qu'il soit musicien, — au sens où les lyriques l'entendent, — et encore moins mélodiste. Dans cette unité, à laquelle il ramène tout, à défaut d'un ordre extérieur, c'est une harmonie interne qu'il conçoit et qu'il s'ingénie à réaliser à l'aide de recherches plus subtiles que les rimes, que les assonances même et que les allitérations. Il ne vise pas tant, en effet, à rapprocher les mots selon leurs timbres que selon leurs acceptations, selon leurs rapports de son que selon leur parenté de sens (et de sens mystique).

Je l'ai dit : le rythme est proprement individuel, qui commande son verset. Parti de l'âme, c'est à l'âme qu'il va ; et je crois qu'il suit, souligne, enveloppe ou modèle moins l'image qu'il ne recrée la sensation produite par elle sur le poète. La phrase de M. Claudel ne chante pas. Elle est un halètement ou un cri, « une explosion ».

C'est à l'école des prophètes et de Rimbaud surtout, ces grands hallucinés, auxquels il faudrait peut-être ajouter Pascal et William Blake, qu'il a découvert la vertu de cette phrase qui n'existe que par la sincérité de l'esprit qui l'informe et ne ressemble pas au vêtement que l'on quitte et reprend à volonté, mais se retrouve, chaque fois, différente d'elle-même.

*
* *

D'être nourri du pathétique de la religion occidentale devrait rendre le théâtre de M. Claudel accessible au peuple, et cela en dépit de ses bizarreries ou de ses raffinements, au total aussi peu gênants que ceux des drames et des comédies de Shakespeare. Que l'on remarque, en effet, qu'il n'est pas de langue moins livresque et moins écrite que celle de ce poète. Aussi nombre de détails qui nous choquent en elle à la lecture s'évanouissent-ils

(1) *La Ville.*

à l'audition. Mais, à ne considérer, ici, que l'influence de M. Claudel, son universalisme chrétien a sans doute engendré, sous une forme plus pittoresquement impressionniste, le cosmopolitisme de M. Paul Morand ou de M. Jean Giraudoux, qui n'ont pas oublié, non plus, l'exemple de Laforgue, et cette ubiquité qui le fait, — dans le sentiment d'obéir à la pensée divine, — se tourner vers l'est et vers l'ouest, et voir, en même temps que Waterloo, « un pêcheur de perles crever l'eau près de son catamaran dans l'Océan Indien », n'est probablement pas étrangère à la vision à feux tournants de M. Blaise Cendrars, ou louchante et hagarde des cubistes et des dadaïstes. Apollinaire, disciple fantaisiste de Rimbaud, a puisé à la même source que lui, et la poésie onirique et caricaturale de M. Max Jacob est à la sienne ce que serait un recueil de cantiques, annotés par une bigote érudite et mal embouchée, à un antiphonaire ou à un psautier du moyen âge ; mais on ne saurait parler de surréalisme qu'on ne reconnaisse à quelle hauteur il a élevé la chose.

Mme Henriette Charasson s'est inspirée de son « verset », avec qui les *Eloges* de M. Saint-Léger ont une parenté, qui n'est peut-être qu'un cousinage, si elle procède d'une ascendance commune, comme c'est le cas pour M. O. W. de L. Milosz, dont l'ésotérisme s'enveloppe de plus en plus d'orthodoxie.

Dirai-je que, des jeunes de talent, M. Charles Reverdy est celui qui me le rappelle le plus ? Mais, dans les œuvres de l'imagier Fagus, aux détails participant toujours d'un ensemble, ne retrouve-t-on pas autant de son esprit synthétique que de la musique verlainienne ? M. Fernand Divoire, le poète d'*Orphée*, qui l'admire, a subi quelque temps l'influence de sa pensée, s'il s'en dégage par plus de rigueur à aiguiser le sensoriel en l'intellectualisant. Enfin, un exégète attentif n'aurait point trop de peine à déceler dans son christianisme un des points de départ de l'inspiration, ensemble individualiste et fraternelle, des *Elégies* de M. Georges Duhamel, et de l'unanimisme de M. Jules Romains, quand bien même le vers sans rime de ces deux poètes ne lui semblerait que reproduire son « verset », en le desséchant...

Ceux qui l'opposent aux classiques n'aperçoivent pas les limites fixées par sa pensée et son sentiment catholiques à sa liberté, et surtout se trompent sur son effusion créatrice, qu'ils prennent pour du désordre.

« La poésie est l'enfance retrouvée », disait Rimbaud. Si M. Claudel croit, comme lui, que le lyrique a moins pour rôle de trouver que de retrouver, il a soumis à la discipline de l'art le panthéisme de ce voyant et montré qu'on pouvait utiliser pour des fins spirituelles ses valeurs sensuelles. Il a réintégré, avec la pensée morale et la création psychologique, le dynamisme dans la poésie dont de trop industrieux rimeurs tendaient à faire une sorte de prosaïsme avec élégance déguisé, et il a restitué au mystère son prestige, en face de l'inintelligible.

Parce qu'il ne sépare pas l'idée de l'émotion, parce que son œuvre réalise un amalgame intime d'émotion et d'idée, il a insufflé de nouvelles forces au poème anémié qui ne produisait plus que d'exceptionnelles beautés solitaires. Il a reconstitué son unité et rendu à sa substance les vers qui s'en détachaient et semblaient ne vivre que d'une vie parasitaire. Il est dans la lignée de notre génie le plus authentique ; mais il ne rassemble pas les richesses que ce génie a produites pour en jouer et les faire briller, en artiste de décadence : il les augmente de son apport personnel. L'œuvre de M. Claudel n'est pas née de ce mariage de raison que, selon Sainte-Beuve, notre poésie a contracté avec Malherbe. Elle réalise un équilibre nouveau entre l'invention et la tradition.

Il me semble que notre lyrisme ne peut avec profit s'engager que dans la voie que M. Claudel a rouverte et qui, si elle se dégage à peine des brouillards, étend ses perspectives vers la lumière.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement 7

PREMIÈRE PARTIE

La Poésie Britannique et Baudelaire 9
Chapitre Ier 9
Chapitre II 29
Chapitre III 55

DEUXIÈME PARTIE

La Réaction Parnassienne et le renouveau de la fantaisie. 97
Chapitre Ier 97
Chapitre II 120

TROISIÈME PARTIE

Le rôle de Victor Hugo 137
Chapitre Ier 137
Chapitre II 148

QUATRIÈME PARTIE

Les Éléments Celtiques du Symbolisme 161
Chapitre Ier 161
Chapitre II 181
Chapitre III 195
Chapitre IV 220

CINQUIÈME PARTIE

Du Mystère à l'Obscurité 243
Chapitre Ier 243
Chapitre II 260
Chapitre III 283

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE CINQ NOVEMBRE MIL NEUF CENT TRENTE

PAR LES SOINS DE GEORGES-CÉLESTIN CRÈS, ÉDITEUR

SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CHASSAING

DE NEVERS

841.09 C48E

a39001 0079959166

841.09
C48e

841 09 C48E
CHARPENTIER J L EVOLUTION DE LA POESI

INSERT BOOK
MASTER CARD
FACE UP IN
FRONT SLOT
OF SR. PUNCH

UNIVERSITY OF ARIZO
LIBRARY

MASTER CARD

GLOBE 503A4-O